U.I.C.C.
APR 24 1978
LIBRARY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

CZYTELNIK

BACZYŃSKI-WEINTRAUB:
WIERSZE OKUPACYJNE

STĘPOWSKI:
FLOTA WOJENNA 1863 R.

PUZYNA: PORACHUNKI
Z WITKACYM

KOZIKOWSKI: PRAWDA
O TETMAJERZE

MOTLEY: INNA AMERYKA

1949 — LIPIEC — ZESZYT

7

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE NOT AVAILABLE:

no. 11 1949

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/tworczosc_1949-07_5_7

TWÓRCZOŚĆ

LIPIEC

1949

TREŚĆ ZESZYTU

WŁADYSŁAW JERZY KASIŃSKI: NOWE PRZEKŁADY Z PUSZKINA
WILLARD MOTLEY: ZAPUKAJ DO PRZYGODNYCH DRZWI
JAN ŚPIEWAK: Z DZIEJÓW POEZJI W LATACH OKUPACJI
JERZY KAMIL WEINTRAUB: ŚPIEW POD ŁUNĄ
KRZYSZTOF BACZYŃSKI: WIERSZE
JANUSZ STĘPOWSKI: RAPSOD MORSKI
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: O KRZYWDZIE, WIELKOŚCI I AKTUALNOŚCI LOUIS DAVIDA
SPRAWY I TROSKI: WŁODZIMIERZ MACIĄG: POEZJA PRACY W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA CZYTELNIK

LIPIEC 1949

ROK V ZESZYT 7

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ LUDWIK GARDOWSKI

DRUKARNIA Nr 3 SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZO-OŚWIATOWEJ „CZYTELNIK"

M — 36601

NOWE PRZEKŁADY Z PUSZKINA

ALBUM ONIEGINA

Brzegiem okuty, lśni safianem,
Klamra go srebrna wdzięcznie spina,
Zarysowany, zapisany
Do końca ręką Oniegina.
Pośród bez związku tych gryzmołów
Błysnęła jakaś myśl; po społu:
Portrety, znaki, tam — imiona,
Tu znów myśl skryta — objawiona.

1.

Nie lubią mnie, szkalują zewsząd;
Dla mężczyzn — jestem dokuczliwy,
Wiem, drżenie budzę pośród dziewcząt,
Wzrok dam dostrzegam nieżyczliwy —
Za co? Bo chcemy — toć powszednie! —
Za czyn brać słowa lekkomyślne,
Bowiem dla głupich — ważne brednie,
Bo głupstwo złe jest i kapryśne,
Bo dusza śmiała i gorąca
Ambitnych miernot spokój zmąca,
Znieważa tylko ich lub bawi,
Bo myśl przestronna ciąży, dławi.

2.

Boicie się hrabiny... owej —
Rzekła Eliza K. — N. chrząka:
— No tak — odmruknie jej surowo —
Boimy się hrabiny... owej,
Jak pani boisz się pająka.

3.

W Koranie dużo myśli zdrowych,
Jak: „Módl się przed snem co wieczoru,
Unikaj chytrych dróg wężowych,
Czcij prawdę, z głupcem nie wiedź sporu.“

4.

Liść dębu, kwiat — w wód spadłszy zamęt
Kaukaskich — wkrótce kamienieje.
Tak w nurcie życia też drętwieje
Wietrzny i krewki temperament.

5.

Szóstego. Bal u W. — W salonie
Dość pusto. Wzrok czas cały chłonie
R. C. — jej piękność jak anielska!
Cała swobodą tchnie uroczą,
W uśmiechu, w grze zamglonych oczu —
Uduchowiona, marzycielska!

6.

R. C. dziś wieczór w pewnej chwili
Rzekła: — „Już dawno chciałam widzieć
Pana“. — „Dlaczego?“ — „Bo mówili,
Że muszę pana znienawidzieć“. —
— „Za co?“ — „Za cięte i okrutne
Słowa, za sądy płoche, harde
O wszystkim, za zgryźliwą wzgardę
Dla wszystkich. Lecz to bałamutne
Brednie. Pan możesz śmiać się ze mnie,
Lecz straszyć panem mnie — daremnie!
Uwierzyć panu w to niełacno,
Żeś jest, po prostu, bardzo zacny?“ —

7.

Mróz, słońce — piękny dzień dziś mamy!
Lecz snać się nie chce naszym damom
Zejść z ganku i na Newy brzegu
Zalśnić piękności chłodem; strzegą
Jej w domu — próżno czeka łaski
Granit, usłany równo piaskiem.

Mądrość Wschód zamknął w swym systemie,
I słuszny starców jest obyczaj:
Rodziły się, by żyć w haremie,
Albo w niewoli...

8.

Wczoraj, u W., gdy uczta trwała,
R. C. jak zefir uleciała,
Nie bacząc na wyrzuty, żale,
A my biegliśmy — wierni stale —
Po lśniących stopniach w dół, tuż blisko,
Za naszą młodą odaliską.
Ostatnich słów ostatnie dźwięki
Z jej ust złowiłem, rad jej łaską,
I na ramiona pełne blasku
Spadł z rąk mych soból czarny, miękki,
I narzuciłem szal zielony
Na loki wdzięcznie poskręcane,
Przed Wenus Newy w obie strony
Tłum odsunąłem rozkochany.

9.

Dziś jej zostałem przedstawiony,
Mężowi się przyjrzałem wiernie:
Jest pyszny, włosy sobie czerni,
Rangą od myśli uwolniony...

10.

Rzecz prosta, gardzić można snadnie
Jednym czy drugim głupcem; znika
Cierpliwość, łatwo złość owładnie
Człekiem na widok bezwstydnika;
No tak — ładnie! —
Lecz gardź wszystkimi wraz? — nieskładnie.

11.

Tak, namiętności wolą twardą
Możemy stłumić i uśmierzyć;
Biedę znieść można duszą hardą,
Smutki, nadzieją kojąc — przeżyć...
Lecz nudę? czymże ją uśmierzyć?

URYWKI Z PODRÓŻY ONIEGINA [1]

Opuszczone strofy dawały niejednokrotnie powód do nagany i drwin (zresztą zgoła słusznych i dowcipnych). Autor szczerze przyznaje się, że usunął ze swego romansu cały rozdział, w którym opisana była podróż Oniegina po Rosji. Od niego zależało oznaczyć ten opuszczony rozdział kropkami lub cyfrą; lecz gwoli uniknięcia zgorszenia zdecydował się raczej postawić zamiast dziewiątki — ósemkę nad ostatnim rozdziałem Eugeniusza Oniegina i poświęcić jedną z końcowych strof:

Dość: czas już pióru na wytchnienie,
Wszak dziewięć pieśni otom spłodził.
Na brzeg radosny niech wyżenie
Dziewiąta fala dziób mej łodzi —
Dziewięciu Muzom wieczna chwała itd.

P. A. Katienin (któremu świetny talent poetycki nie przeszkadza być i subtelnym krytykiem) zauważył wobec nas, że to usunięcie, być może i korzystne dla czytelników, szkodzi jednakże planowi całego utworu, bowiem przez to przejście od Tatiany, prowincjonalnej panny, do Tatiany, wielkiej damy, staje się zbyt nieoczekiwane i niewytłumaczone — spostrzeżenie, zdradzające doświadczonego artystę. Autor sam odczuwał jego słuszność, lecz zdecydował się usunąć ten rozdział z przyczyn ważnych dla niego, a nie dla publiczności. Niektóre fragmenty były drukowane; umieszczamy je tutaj, dołączywszy do nich jeszcze kilka strof.

[E. Oniegin jedzie z Moskwy do Niżniego Nowogrodu:]

...Oto przed nim
Makarjew, gród czczej krzątaniny,
Wrze zbytkiem, lśni dostatkiem przednim.
Hindus cię wabi tutaj perłą,
Tam fałszerz win wziął handlu berło.
Tabun felerowatych koni
Ze stepów wprost na targ ktoś goni.
Gracz talie kart wziął dla wygody
Gości i kostki dla niektórych;
Ziemianin — swe dojrzałe córy,
A córki — zeszłoroczne mody.
Każdy łże za dwóch, biega, błądzi,
Duch merkantylny wszędzie rządzi,
Nuda!...

[1] Ostatni rozdział *Eugeniusza Oniegina* wydany był osobno z tą przedmową Puszkina. (Przyp. tłum.).

[Oniegin jedzie do Astrachania, a stamtąd na Kaukaz:]

Patrzy: kapryśny nurt Tereku
Uderza w strome brzegów progi.
Hen orzeł władczy mknie nad rzeką,
Jeleń przystanął, schylił rogi.
Legł wielbłąd w cieniu skał, w ustroniu,
Czerkieskie biegną łąką konie.
Namioty rozpiął w krąg nomada:
To kałmuk pasie owiec stada.
W dali — olbrzymy gór Kaukazu.
Otwarty ku nim trakt — przebojem,
Chociaż spiętrzyły wokół swoje
Zapory urwisk, groźnych głazów.
Rozbłysły wart rosyjskich żagwie
W szumiącej Kurze i Aragwie.

Oto pustyni stróż — sam zresztą
Strzeżony wzgórz falistym łukiem —
Niebiosa bodzie: to szczyt Besztu.
Tam zieleń spływa w dół Maszukiem,
Potoki jego niosą zdrowie,
Przeto obsiadło ludzkie mrowie
Nurt czarodziejski głodną chmarą.
Kto chwał wojennych jest ofiarą,
Czy hemoroidów, czy Wenery —
Męczennik pragnie siły swoje
Skrzepić cudownych wód tych zdrojem.
Kokietka chce nie bez kozery
Zrzucić lat jarzmo w rzecznym ile,
Starzec — odmłodnieć, choć na chwilę.

Pod gorzkich myśli swych natłokiem
Stoi w żałosnym bliźnich tłumie
Oniegin, rozżalonym wzrokiem
Na parujący patrząc strumień,
I myśli smętkiem zamroczony:
Przecz kulą w pierś jam nie raniony?
Przez słabość starcza nie poraża
Mnie, jak biednego arendarza?
Czemu, o tulski asesorze,
Jak ciebie nie tknie mnie paraliż?
Czemu na ramię się nie zwali
Choć reumatyczny skurcz? — O Boże!

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Młodym i krzepki, precz ze złudą!
Na cóż mi czekać? Nudo, nudo!...

[Oniegin odwiedza potem Taurydę:]

Fantazji kraj to uświęcony:
Tam wiódł Pylades spór z Atrydą,
Mitrydat wolał śmierć od wstydu.
Mickiewicz śpiewał tam natchniony
I w skał nadbrzeżnych smętnym cieniu
Swą Litwę wskrzeszał — we wspomnieniu.

Piękneście brzegi Taurydy,
Widne z okrętu w blasku całe,
Gdy świeci rannej znicz Cyprydy —
Jak po raz pierwszy was ujrzałem.
Weselny zalśnił blask od razu,
I zaraz nieba czysty lazur
Odbił błyszczące górskie szczyty.
Siół, drzew i dolin złotolity
Wzór się rozścielał. A tam oto —
Wśród chat tatarskich, w gór zatomie..
Jakiż się we mnie roztlił płomień!
Jakąż tajemną to tęsknotą
Me serce nagle się ścisnęło!
Muzo! zapomnij — co minęło.

Uczuć, co się taiły we mnie
Wówczas, dziś nie ma, Bogu dzięki!
Zgasły, zmieniły się tajemnie...
Pokój wam, lat minionych lęki!
Tak wtedy mi odpowiadały
Pustynie, piany fal i skały
Spiętrzone wokół, morza szumy,
Ideał dziewy, pełnej dumy,
I nienazwane męki moje...
Dni inne — inne sny wyrosną.
Ścichły, władnące życia wiosną,
Mych górnolotnych marzeń roje.
Wstrząsam poezji roztruchanem,
Gdzie wino z wodą mam zmieszane.

Nie trzeba mi dziś tamtych głębin:
Lubię piaszczystą stromą steczkę,
Przed izbą parę mieć jarzębin,
Dalej: złamany płot, furteczkę,
Na szarym niebie chmury tłumne,
Słoma niech wala się przed gumnem;
W cieniu wierzb gęstych dla ochłody
Staw lubię — przestwór kacząt młodych,
Dźwięk bałałajki, trepak z szałem
Tańczony gdzieś na progu szynku.
To niech mi los da w upominku.
Gosposia — dziś mym ideałem,
Pragnieniem — spokój, i upiększy
Życie gar barszczu, jak największy.

Niedawno (deszcz lał z gęstej chmury)
Zajrzałem do obory, wiecie...
Tfu! prozaiczne brednie, bzdury,
Flamandzkiej szkoły to pstre śmiecie!
Taki-m był w życia jutrznię ranną?
Bachczysaraju mów fontanno!
Takież to myśli, powiedz szczerze,
Niosłaś mi w swym odwiecznym szmerze,
Gdym stał przed tobą cichy, blady,
W wizji Zaremy tonąc cały?...
Pośród sal pustych, tak wspaniałych,
W trzy lata potem, w moje ślady
Idąc, Oniegin tu się włóczył;
Wspomniał mnie, tu się piękna uczył.

Jam w zakurzonej żył Odessie...
Tam noc nie zaćmi światła nagle,
Tam skrzętny handel zbytek niesie,
Swe liczne rozwinąwszy żagle.
Wszystko oddycha tam Europą,
Wszystko południem lśni, z ukropu
Różnorodności — tryska życie.
Italii złotej usłyszycie
Tam mowę na ulicy gwarnej,
Gdzie chodzi dumny brat-Słowianin,
Francuz, i Hiszpan, i Ormianin,
Grek i Mołdawii syn niezdarny,
Morali, Egipcjanin znany,
Korsarz — lecz dymisjonowany.

Odessę bardzo dźwięcznym rymem
Nasz druh Tumański sławił w krasie,
Lecz zbyt stronnymi on oczyma
Spoglądał na nią w owym czasie,
Cóż? tak z prawdziwym jest poetą:
Przybył i poszedł wnet z lornetą
Samotnie błąkać się nad morzem,
Potem zaś w cudnych strof ferworze
Odeskie sławił nam ogrody.
Zgoda — lecz rzecz w tym, że dokoła
Nic, jeno przestrzeń stepu goła;
Gdzieniegdzie tylko dla ochłody
Szczerego trudu ślad: gałęzi
Cień wątły, chwiejny, na uwięzi.

A gdzież opowieść ma bez związku?
Rzekłem: w Odessie zakurzonej,
A mógłbym rzec: w Odessie grząskiej —
I wcale bym nie skłamał. Pono
Pięć — sześć tygodni w ciągu roku
Gród z woli Zeusa — w maź głęboką
Zmienia się, tonie w grzęzawisku,
Pokryty błotem, papką śliską!
Domy na łokieć — w lepkim brudzie;
Na szczudłach stąpa ktoś zuchwale,
Szukając brodu snać w kanale;
Grzęzną karety, toną ludzie,
Wół w miejsce słabowitych koni
Dorożkę ciągnie, rogi kłoni.

Lecz kruszy kamień już cios młota,
I wkrótce brukiem gród przystroją,
Ratując go przed szturmem błota
Tą, rzekłbyś, wykowaną zbroją.
Jednak w Odessie tej wilgotnej
Jest jeden ważny brak, sromotny:
No, jak myślicie, czego? — wody!
Potrzebne duże tu zachody...
Lecz czyż to powód do rozpaczy?
Zwłaszcza gdy statki liczne płyną,
Przywożąc nieoclone wino,
A morze, słońce — też coś znaczą...
Czegóż chcieć więcej, przyjaciele?
Kraj błogi! macież takich wiele?

Bywało, ledwo dział z okrętu
Ryk na kształt grzmotu się rozlegnie,
Już stromym stokiem, ścieżką krętą
Na dół ku morzu zaraz biegnę.
Rześki, skąpany w słonej fali,
Człek sobie potem fajkę pali,
Pije, jak muzułmanin w raju,
Fusy (na Wschodzie tak podają).
Idę na spacer. Już zbawienny
Gmach otwierają nam kasyna,
Brzęk szkła, gwar zwykły się zaczyna.
Markier wychodzi na wpół senny
Na balkon z miotłą. Już są w hallu
Dwaj kupcy — snać być pierwsi wolą.

Już zaroiło się na placu,
Mkną tu i tam, wzniecając skweres,
Bez celu, albo gnani pracą,
Lecz częściej bodźcem jest interes.
Dziecię rachuby i odwagi,
Kupiec, popatrzeć chce na flagi,
Czy niebios dech dlań nie przynagli
Sunących morzem znanych żagli?
Jakież tam nowe znów towary
Dziś się znalazły w kwarantannie?
Są wina, których nieustannie
Czeka? Co z dżumą? Gdzie pożary?
Nie ma gdzie głodu, wojny? Złowi
Może podobnych choć garść nowin.

Żyjąc beztrosko błogą chwilką
Wśród tych kupieckich trosk, zachodów,
Wyglądaliśmy ostryg tylko;
Czy płyną już od Carogrodu.
Jak tam ostrygi? Przyszły! Brawo!
Pędzi żarłoczna młodzież ławą,
By z muszli chwytać w żądne usta
Te pustelnice — żywe, tłuste,
Spryskane nieco wprzód cytryną.
Gwar, spory. Lekkich win gatunki
Z piwnic, zasobnych w sławne trunki,
Niósł Otton sam z usłużną miną
Lecą godziny, całkiem znośnie —
Rachunek niewidocznie rośnie.

Już wieczór ciemny — ruch się czyni,
Czas do opery biec galopem:
Upajający tam Rossini,
„Orfeusz" — pieszczoch Europy.
Na przekór krytyce surowej,
On ten sam wiecznie, wiecznie — nowy,
Wylewa dźwięki — a te płyną,
Kipią i płoną, jak dziewczyny
Pieszczoty, pocałunki młode,
Rozkoszne, tlące się płomieniem.
Tak „Aï" leje się strumieniem,
Rozpryskującym bryzgi złote...
Lecz zaliż wina są godnemi
Porównań z cudnym, ach, do-re-mi?

Czy tylko w tym czar? A znienacka
Czynione zwiady w krąg lornetą?
A słodka za kulisą schadzka?
A primadonna? pląs baletu?
A loża, w której ujrzysz czasem
Młodą kupcową, lśniącą krasą,
Wyniosłą, dumną, rozmarzoną,
Poddanych tłumem otoczoną?
A ona słucha i nie słyszy
Cavatin, próśb i pochlebstw w żarcie,
Do stóp rzucanych jej uparcie.
Mąż — w kącie, za nią, drzemie w ciszy,
Z nagła: „bis!" wrzaśnie bałamutnie,
Ziewnie — i znowu drzemkę utnie.

Grzmi finał, pustoszeje sala,
Podjazd zaroił się. Tłum gwarnie
Ku jasnym placom się oddala —
Lśnią gwiazdy, świecą się latarnie.
Synowie szczęsnej Auzonii
Nucą wesoło gdzieś na stronie, —
Już nauczyli się motywu —
My ryczym zaś recitativo.
Późno. Odessa pogrążona
W śnie cichym. Księżyc wzeszedł. Ciepła
Noc w swej martwocie aż zakrzepła.
Z przejrzystych, srebrnych lśnień zasłona

Objęła niebo. Nic nie słychać,
I tylko morze Czarne wzdycha...

Tak żyłem w owe dni w Odessie...

* * *

. . . . . Otom odwiedził znów
Zakątek ziemi ten, gdziem przeżył sam —
Pustelnik — nurt dwóch lat, tak nieuchwytny.
Już dziesięć lat minęło od tej pory,
I dużo już w mym życiu zaszło zmian.
Ja sam, posłuszny ogólnemu prawu,
Zmieniłem się, lecz teraz znowu tu
Minione chwyta mnie w objęcia żywe —
I rzekłbyś, wczoraj jeszczem błąkał się
Po gajach tych.

Oto samotny domek,
Gdziem mieszkał wtedy z biedną nianią mą.
Staruszki nie ma już, i tam, za ścianą,
Nie słyszę już jej kroków ociężałych,
Patroli rannych, krzątaniny...
Wieczorem zaś, przy głuchym wyciu wichru,
Jej opowieści, klechd, zapamiętanych
Od wczesnych lat, lecz nigdy mi nie nudnych...
Wzgórze lesiste tu, na którym często
Siedziałem nieruchomy, patrząc wprost
W jeziora toń, ze smutkiem wspominając,
Ach! inny brzeg, inne pieniste fale...
Wśród złotych niw, pośród zielonych pastwisk
Rozściela się szeroko toń błękitna.
Przez jego wód przestwory niezbadane
Gdzieś sunie łódź; to rybak ciągnie sieć
Ubogą swą. Na brzegach w krąg spadzistych
Rozsiane wsie, a dalej, tam za nimi,
Wiatrak, schylony w bok, zaledwie skrzydłem
Poruszający w wietrze...

Na rubieży
Dziadkowych ziem, w pobliżu, w miejscu gdzie
Droga się wzwyż podnosi, nagle wspina,
Mocno przez deszcz spłókana, sosny trzy
Tkwią: na uboczu jedna, a dwie drugie
Przy sobie tuż. Gdy przejeżdżałem kiedyś
Na koniu obok nich w noc księżycową, jasną,
Znajomy szum, wierzchołków cichy szmer
Pozdrawiał mnie. I teraz więc tą drogą
Jechałem znów, i znowu zobaczyłem
Te znane pnie, wciąż były takie same.
Wciąż taki sam znajomy uchu szelest.
Lecz wokół ich korzeni postarzałych,
Gdzie niegdyś tak pustynnie było, nago,
Rozrósł się dziś młodziutki, świeży gaj.
Zielony ród dokoła już się tłoczy
W cieniu tych drzew, jak dziatwa. Od nich w bok
Dostojnie tkwi posępny ich towarzysz,
Stary kawaler ten, a przy nim w krąg
Pusto jak wprzód.

Witajże, pokolenie
Młode, nieznane! O! nie mnie twój wzrost —
Gdy przyjdzie czas — oglądać w barw potędze,
Kiedy jak nic przerośniesz mych znajomych,
Zasłonisz ich, aż po ich starczy czub,
Od ócz przechodnia. Wiem... lecz niech mój wnuk
Usłyszy choć wasz powitalny szum,
Gdy druhów krąg biesiadny już opuści
I, snując myśl radosnych pełną drgnień,
Opodal was iść będzie w mroku nocy
I wspomni mnie...

W cień wasz jam w różne lata
Przychodził sam, o Michajłowskie gaje.
Pamiętam to, kiedyście pierwszy raz
Ujrzały mnie, jam wtedy młody był,
Wesoły zuch. Beztrosko, chciwie łaknąc,
Wkraczałem w próg nowego jeszcze życia.
Upłynął czas. Witałyście po latach
Przybysza — znój na barki mu się kładł,
Choć młodym był, jednakże los
Już znużył go w nierównej, trudnej walce,
Pozbawił złud. Myślałem często w smutku

O dawnych dniach młodości, zgasłej już,
Strwonionej w tak bezpłodnych dociekaniach;
Wyrzuty też wspomniałem srogie, słuszne,
I przyjaźń, co zapłatę miała w krzywdzie
Za duszy żar, tak ufnej i tak tkliwej...
I w sercu mym kipiała uczuć gorycz.

Przełożył *Władysław Jerzy Kasiński*

Wiersz (bez tytułu), zaczynający się od słów: „I znów odwiedziłem ten zakątek ziemi", powstał w 1835 r., zapewne we wrześniu. W połowie tego miesiąca poeta przyjechał do wsi Michajłowskoje, po dziesięcioletniej nieobecności. Wiele zmian zaszło w życiu poety, i on sam się zmienił, znużony ciągłą walką z losem. Tym przemianom przeciwstawia się krajobraz wsi, gdzie „spędził — samotnik — dwa lata niepostrzeżone". Wszystko tu po dawnemu tkwi na swym miejscu, odmierzając we wspomnieniu drogę dawnych szczęśliwych przeżyć z owych czasów, kiedy to młodzieniec beztrosko, pożądliwie chłonął życie.

Wszystko po dawnemu — tyle że nie ma już niani... A ponadto, że tam, gdzie na granicy dziadkowych włości wznoszą się trzy sosny, wyrósł młody gaj dokoła ich starych korzeni. „Zielona rodzina tłoczy się dokoła, w ich cieniu, jak dzieci". Niech choć jego wnuk usłyszy kiedyś, po latach, powitalny szum młodych sosen.

W liście do żony Natalii z 25-go września 1835 r. pisze Puszkin:

> ...„W Michajłowskoje znalazłem wszystko po staremu, prócz tego, że nie ma już tu mojej niani, i że wokół znajomych starych sosen urosła w czasie mej nieobecności młoda sosnowa rodzina, na którą przykro mi patrzeć, jak niekiedy przykro mi widzieć młodych gwardzistów na balach, na których już nie tańczę. Lecz cóż począć, wszystko dookoła mnie mówi, że starzeję się..."

Ten obraz „sosnowej rodziny" i refleksja na temat przemijania posłużyły za punkt wyjścia dla nastrojowego wiersza, w którym — jak w sercu poety — „gorzkie wrzały uczucia".

Wiersz — mimo obcej dla ucha polskiego średniówki męskiej — przełożyłem ściśle według metrum oryginału, aby oddać jego swoisty rytm. Na taki eksperyment wierności metrycznej pozwalają niewielkie rozmiary utworu.

Przypisek tłumacza.

WILLARD MOTLEY

ZAPUKAJ DO PRZYGODNYCH DRZWI

(FRAGMENT POWIEŚCI)

Casus „Willard Motley" jest jeszcze jednym przykładem zwycięskiego wtargnięcia do literatury człowieka spoza literatury. Zjawisko to, znane już u nas w międzywojennym dwudziestoleciu (przykłady: Uniłowski, Worcell, Piasecki, Ukniewska), a powszechne w dobie dzisiejszej, nie jest też niczym nowym na terenie Ameryki, gdzie większość pisarzy postępowych zdobywała swoje tytuły doktorskie i ostrogi literackie w ciężkim zmaganiu się z życiem w warunkach *laisser faire — laisser passer*.

Motley, ur. w r. 1912 w Chicago, nikt — gdy idzie o pozycję socjalną, lumpenproletariusz, z trudem zdobywający średnie wykształcenie, według własnej wypowiedzi autora — za ubogi i za „lekki" na to, żeby studiować w *college*, gdzie obowiązuje kult pieniądza i siły fizycznej, postanowił nie zrezygnować jednak z przysługującego mu prawa „wymierzenia sprawiedliwości widzialnemu światu" — jako pisarz. Piłkarz o niezłej renomie i felietonista sportowy we wczesnej młodości, wyrusza na zdobycie doświadczenia „w świat", na rowerze, piechotą, na przesiadki, jakby się u nas rzekło „rzemiennym dyszlem", do New Yorku, a potem w poprzek kontynentu do Kalifornii. Nie była to podróż w warunkach turystycznych, o czym najlepiej świadczy fakt, że w którymś ze Stanów po drodze zarobił sobie na miesiąc aresztu za... włóczęgostwo. Ima się stu zawodów, do których nie trzeba specjalnych kwalifikacji, od pomywacza, na najniższym szczeblu, do korespondenta radiowego i prasowego — na najwyższym. Równocześnie przez 6 lat gromadzi materiały i pisze dzieło swego życia, jeśli można tak się wyrazić o człowieku trzydziestokilkuletnim, książkę o Nicku Romano, którego indywidualny los jest może fikcją, ale którego typowość jest dokumentem, jest poważną diagnozą powszechnej w Stanach Zjednoczonych klęski społecznej — przestępczości kryminalnej, jest wreszcie oskarżeniem instytucji państwowych i społecznych o karygodną w tych sprawach obojętność.

Główne założenia i elementy treści w książce *Zapukaj do przygodnych drzwi* są następujące: Nick Romano, syn włoskiego emigranta, urodziwy i dobry chłopiec, wychowany w atmosferze cokolwiek bigoteryjnej i zaściankowej moralności (takiej, jaką jego rodzice przywieźli zza oceanu), na skutek bankructwa ojca, drobnego sklepikarza, dostaje się w środowisko ubogiej i przestępczej młodzieży na peryferiach miasta (najpierw w Denver, a potem w Chicago). Owo środowisko wydziedziczonych ekonomicznie i upośledzonych narodowościowo obcokrajowców (u których pokusa zdobycia sukcesu jest tym większa, że start z rodowitymi Amerykanami nierówny) — wywiera przemożny i zgubny wpływ na kształtowanie się charakteru małego Nicka. Droga — od drobnych kradzieży, do których zmusza bieda i zachęca fanfaronada kolegów, poprzez blichtr i piekło życia włóczęgów na Zachodniej Madison, poprzez rabunki i obławy policji aż do morderstwa i elektrycznego krzesła w 22 roku życia — niezbyt długa, ale konsekwentna.

Nick jest całe życie oszukiwany, kradnie, bo go nie nauczono inaczej zarabiać na życie, wyzyskuje dziewczęta, bo miłość poznał z najgorszej strony. Społeczeństwo umie odpowiedzieć na przekroczenia młodocianego przestępcy tylko okrutną szkołą poprawczą albo brutalnością policji, rekrutującej się przeważnie z sadystów i bandytów, którym państwo płaci za legalne

ykonywanie niechlubnego zawodu. Ten stan rzeczy stwarza w Nicku uraz psychiczny gruntuje chęć rewanżu wobec przemocy; morderstwo dokonane na osobie najbardziej znienawidzonego policjanta urasta w ten sposób do rozmiarów symbolicznego protestu. Nick do statniej chwili życia uważa się za szermierza słusznej sprawy, budzi sympatię sądu i czytelika, ale prawo, choćby najbardziej liberalnie rozbudowane w swej procedurze, nie może djąć z Nicka odpowiedzialności za popełniony czyn i skazuje go według litery swoich artułów.

Konflikt między sumieniem a wadliwie działającym aparatem administracyjno-prawym — w ramach którego dopuszcza się nawet przekupywanie świaków przez prokuratora — jest aż nadto wyraźny.

Nick umie zdobywać sobie przyjaciół. Zwłaszcza wpływ dwóch osób — pisarza i marzyielskiego reformatora Granta, oraz młodziutkiej żony Nicka Emmy — łudzi na pewien czas, e droga do normalnego życia stoi dla niego otworem. W rzeczywistości jednak, ukazanej rzez autora z wielką logiczną konsekwencją, defekt psychiczny bohatera jest zbyt głęboki, by ożna było zawrócić z raz obranej drogi; wszystko, czego się Nick dotknie, przemienia się gnój i popiół.

Powieść Motleya, pominąwszy zrozumiałą atrakcyjność nieznanego, egzotycznego środoiska, przykuwa uwagę czytelnika płynnością narracji, przemyślaną konstrukcją i wysoce rtystyczną umiejętnością wzruszania. Pewne grzeszki, jak brak oszczędności słowa w scenach rycznych i opis sytuacji niekiedy nazbyt *au ralenti*, wynagradza autor natychmiastową kapialną zwięzłością dialogu, obiektywizmem obrazowania i ową pasją moralną, która obok miejętności technicznych stanowi zawsze o randze pisarskiej.

Zapukaj do przygodnych drzwi ukaże się nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Książka Wiedza". Wyjmuję z powieści rozdział.

Marian Promiński

Nick stał w efektownej pozie na środku Sali Bilardowej. Wyelegantował ię na ostatni guzik. Miał na sobie starannie wyprasowane ubranie, białą kozulę, idealnie zawiązany i odstający od kołnierza krawat, mankiety koszuli a dwa centymetry wyciągnięte z rękawów marynarki i spodnie ledwo wsparte v dole na zabójczo wypolerowanych bucikach. Stał z głową nieco opuszczoną, v nowiutkim, lekko przekrzywionym kapeluszu, tak że z boku błyskała czerń ego świeżo przeczesanych włosów. Przez jedno ramię przerzucił starannie złoone palto z wywiniętą miejscami podszewką, w palcach drugiej ręki trzymał lopiero co zapalonego papierosa. Spod zmrużonych powiek patrzył na przeieg gry na stołach z wyrazem znudzenia i wyższości.

Do lokalu wszedł Juan, wysztafirowany podobnie. Nick poczęstował go paierosem. — Jakie masz plany na dzisiejszy wieczór? — zapytał.

— Dziwka mi się trafiła na korsie.

— Czy widziałeś się może z Sunshine'em lub Butchem?

— Toś ty nic nie słyszał? — zdziwił się Juan. — Obydwaj siedzą w ulu. Dostali wyroki za rabunek uliczny.

— Nie pleć głupstw! Ile dostali?

— Butch miesiąc, a Sunshine dwa.

Juan odszedł. Nick pokręcił się jeszcze trochę po lokalu, nie znajdując niogo znajomego. Przeniósł się do Nickel Plate i usiadł tam bezczynnie za stoem. Wówczas jakiś rosły drab dotknął jego ramienia. — Chciałbym z panem

porozmawiać na osobności. — Nick spojrzał na niego przez ramię i odwrócił głowę, nie ruszając się z miejsca.

— Słyszał pan, czy nie?!

— Słyszałem, ale nie mam przyjemności — odpowiedział Nick.

Dryblas odwinął rewers marynarki i pokazał odznakę policyjną. — Przypatrz się temu dobrze i zapłacz nad sobą, przyjacielu — w imieniu prawa!

Nick zawziął się jeszcze bardziej i nie miał zamiaru powstać. — Gościem tutaj jestem.

— No, ruszaj! — tajniak uchwycił go za ramię i postawił na nogi, a równocześnie drugi polikier zbliżył się od drzwi.

Zaprowadzili go na posterunek. Riley, ten, który miał na sumieniu trzech ludzi, stał oparty o parapet okienny na portierce i rozmawiał z sierżantem. Bluzę miał rozpiętą, futerał pistoletu zwisał mu niedbale na wydatnym pośladku. Na pasie poniżej żołądka widać było trzy wcięcia w rzemieniu. Riley obrócił się na pięcie i prostując się przed Nickiem na całą wysokość zapytał: — Jak nazwisko?

Nick uniósł głowę, skupiając w sobie wszystkie siły. — Nick Romano. — Oczekiwał uderzenia w twarz. Nie ominęło go rzeczywiście. Zatoczył się i odbił od żelaznych balasek portierki. Zgrzytnął zębami — abyś sczezł! — Nienawidził policjantów, och, jakże ich nienawidził!

Riley zaprowadził go po schodach na dół, do smrodliwego i wilgotnego pomieszczenia w piwnicy. U podnóża schodów było stanowisko klucznika, a za nim dopiero więzienie. Cele uszeregowane były w trzy rzędy. Jeden dla pijaków i włóczęgów, drugi dla więźniów pozostających w śledztwie, wyprowadzanych na przesłuchanie około południa, i trzeci dla „pozostawionych do dyspozycji", tj. takich, przeciw którym nie sporządzono sprecyzowanego oskarżenia. Banda pijaków i włóczykijów rozsiadła się i porozkładała biwakiem na podłodze.

Na betonowej posadzce przed drzwiami każdej celi stał 15-litrowy szaflik z wodą do picia. W celach było do użytku cynowe naczynie, którym każdy spragniony sięgał pomiędzy balaski i czerpał wodę z zardzewiałego zbiornika. W każdej celi znajdowało się legowisko z żelaznych prętów, bez materaca i bez koca. W powietrzu unosił się smród lizolu, uryny i spijaczonych oddechów. Urządzenie kanalizacyjne, to był po prostu płytki rowek biegnący w posadzce od celi do celi na długość całego rzędu. Jeśli ktoś chciał się załatwić, to właśnie tam, na stojąco jak koń, albo kucając jak za stodołą, ze spodniami kurczowo trzymanymi w ręku. Leniwy, kilkucentymetrowej głębokości strumyczek zmywał to korytko, wpływając do pierwszej i wypływając z ostatniej celi. Nick usiadł ciężko na żelaznym barłogu i zaczął się ćwiczyć w spluwaniu na środek koryta. Któryś z więźniów o dwie — trzy cele w przodzie zatkał przewód pakułą papieru, tak że w parę minut trzy ostatnie cele znalazły się pod wodą. Nick i inni więźniowie musieli wygramolić się na łóżka i zaczęli kląć zdrowo.

W miarę jak zbliżała się noc, do cel wprowadzano coraz więcej ludzi. Wkrótce całe więzienie wypełnione było po brzegi pijakami z Zachodniej Ma-

dison, którzy zaraz wzięli się do śpiewów i hałasowania. Ni stąd ni zowąd zjawił się na to klucznik z wiadrem wody i chlusnął nim między balaski na szczególnie wrzaskliwego i upartego pijaka. W pewnej chwili, kiedy gwar zamierał, ze szpary w ścianie wymknął się szczur kanałowy i począł pełzać po posadzce. Na ścianach roiło się od karakonów i pluskiew. Nick siedział i gapił się przez balaski. Niesposób było określić, czy to dzień, czy noc, bo nie było okien w ścianach; beton, i to wszystko. Jeżeli ktoś miał w majątku dwadzieścia pięć centów, które zostały przy rewizji na górze, mógł sobie kupić paczkę papierosów.

Rano dawali po kubku czarnej, niesłodzonej kawy i po pajdzie chleba. W południe i na wieczór jeszcze po kawałku słoniny między kromki.

Nick żuł twardy chleb i łykowatą słoninę i czekał na mający nastąpić o 8-ej wieczór przegląd w głównym komisariacie policji.

Karetka zajechała na tyły gmachu policji i Nicka wraz z innymi wygarnięto z wozu i zapędzono do gmachu.

Więźniów załadowano do windy i zawieziono na jedno z wyższych pięter. Tam zamknięto ich w celach. Kiedy wskazówka zegara posunęła się z hałasem na cztery minuty po ósmej, wyprowadzono ich z celi i skierowano na salę.

Nicka wypchnięto razem z siedmioma innymi więźniami pod bijące z góry i z dołu światła reflektorów i kazano stanąć oko w oko ze zgromadzonym tłumem.

W twardym białym świetle twarz Nicka wydawała się wymazana z wszelkich rysów. Razem z innymi postawiono go pod ścianą, na której za ich plecami wymalowana była podziałka służąca do mierzenia wzrostu, z cyframi wypisanymi w przerwach między jednym stanowiskiem a drugim.

Nick patrzył uparcie prosto przed siebie.

To jest paskudne, że nie można nikogo ani nic rozróżnić.

Gapił się. Rozdrażniony, niepewny w reakcjach, różnorodny tłum gapił się tak samo i pomrukiwał. Nick i tamtych siedmiu nieprawdopodobnie nadrabiali minami, stojąc z wypiętą piersią i twarzą jak kreda. Niektórzy mieli niedopięte kołnierze i rozluźnione krawaty.

W krzesłach na wprost podium dla sądu siedział tłum, tak jakby to były loże teatralne. Przeważały kobiety, dobrze ubrane, upudrowane. W przejściach między rzędami krzeseł stali funkcjonariusze policji w mundurach.

Ulewa świateł biła na więźniów. Urzędnik odczytywał nazwiska i krótki akt oskarżenia przeciw każdemu z nich... — John Andrews, podejrzany... Charles Boyle, schwytany po raz siódmy pod zarzutem napadu rabunkowego... Podejrzenie... podejrzenie... — Znajdował się tam mikrofon na kółkach, przesuwany od więźnia do więźnia, do którego każdy z nich miał obowiązek przemawiać na użytek tłumu.

— Jak się pan nazywa?

— John Fenski.

— Jak brzmi pański pseudonim?

— Nie mam żadnego pseudonimu.

— Mówić głośniej! — Gdzie pan pracuje?

— Ja... ja nie pracuję. Nie mogę znaleźć pracy. Ja tylko szedłem ulicą późną nocą i —

— Który raz jest pan aresztowany?

— To jest pierwszy raz.

— Jakiego pseudonimu pan używa?

— Ja już panu powiedziałem, że nie używam żadnego pseudonimu.

— Nick Romano... — Nick zmarszczył czoło, zrobił zeza, wykrzywił usta i zmienił głos, żeby go ktoś nie poznał i nie wskazał.

Nikt nie wskazał na niego. Był wolny...

Po wyjściu, przybity i głodny, skierował swoje kroki z powrotem w znajome okolice. Kiedy się znalazł znowu wśród brudnych i brzydkich ulic, kiedy zobaczył włóczących się pijaków i trampów, poczuł się w domu i rozprostował kark.

Poszedł na ulicę Waszyngtona. Dom zapamiętał sobie dobrze. Wstąpił na kamienne schody. Musiał mocno pukać, zanim Owen, z książką w ręku, otworzył drzwi. Był zaskoczony: — Hallo, Nicky! Proszę cię, wejdź!

— Pan mi powiedział, że mogę przyjść.

— Ależ tak.

— Właśnie wyszedłem z mamra. Czy mogę się u pana wykąpać?

Łazienka to było cudo. Duża, wpuszczona wanna, idealnie biała, mnóstwo miękkich ręczników. Wzrok jego padł na szeroką półkę, zastawioną butelkami z wodą kwiatową, na szczotki do włosów w srebrnej oprawie, elektryczny aparat i słoiki z pastą do golenia. Chwycił aparat do golenia i rozbawiony przejechał sobie nim po jednym policzku. Potem zdecydował się nagle, usiadł na pysznej macie przed wanną i gwiżdżąc zaczął się rozbierać.

Z łazienki dochodziły odgłosy pluskania i beztroski gwizd.

Owen odszedł od drzwi do okna, rozsunął kretonowe firanki w kwiaty i zapatrzył się w ulicę. Po jezdni ścigały się samochody.

Kiedy Nick wyszedł z łazienki, Owen wciąż jeszcze gapił się przez przybrudzoną szybę. — O, już jesteś gotów.

— Już. — Wyszczerzył zęby w uśmiechu. — Kąpiel była pyszna.

Owen usiadł. Nick wyciągnął krzesło na środek dywanu, usiadł na nim okrakiem, splótł ramiona na oparciu i podbródkiem utknął na rękach. Ciemnobrunatne i niesforne po umyciu włosy spadały mu na brwi i uszy. Patrząc spod oka w tej pozycji, dał wyraz swemu podziwowi: — Jakie pan ma wspaniałe mieszkanie!

Owen odwrócił wzrok i wstał. — Będę musiał się ubierać, bo mam iść do miasta.

Kiedy Nick się czesał, Owen oka z niego nie spuszczał. Włosy uparcie zwijały się Nickowi w loki mimo grzebienia. Potem włożył palto i kapelusz.

— Przyjdź wkrótce znowu — powiedział Owen. — Kiedy tylko będziesz miał ochotę.

Miasto przecierało się właśnie z nocnych mroków i nastawał szary, zimowy świt. Ojciec Romano wysiadł z tramwaju z kartą zatrudnienia w ręku i udał się na punkt zborny, dumny z tego, że znowu będzie pracować. Po czarnym, zmarzniętym błocie dostał się na sam środek dużego niezabudowanego placu. Zebrany tutaj tłum składał się z samych mężczyzn, w kombinezonach, swetrach, granatowych wiatrówkach i wyszarganych paltach. Byli tam Włosi, Polacy, Murzyni, Szwedzi i Meksykańczycy.

Romano pomaszerował po grudzie z innymi. Magazynier dał mu kilof do ręki. Z kilofem na ramieniu poczłapał z placu na ulicę o zniszczonej, popękanej nawierzchni.

Rozejrzał się dokoła. Robotnicy po większej części byli do niego podobni — jak on zmizerowani i wyniszczeni. Jedni, o zgaszonych twarzach, poruszali leniwie narzędziami, dziobiąc beton po kawałku, inni ze wzrokiem beznadziejnie utkwionym w jeden punkt wspierali się na łopatach.

Wzeszło słońce, przymrozek ustąpił. Po drugiej stronie ulicy, za wyleniałym trawnikiem, tkwiły w parkanie między sztachetami ich śniadania, popakowane w gazety albo w brązowe papierowe woreczki. Młodzi chłopcy w wieku szkolnym tłukli młotami oderwane płyty betonu i pokruszone wywozili na taczkach. Ci biegali z taczkami i jeszcze poszturkiwali się przy tym wśród śmiechu, traktując pracę jak zabawę.

Ojciec Romano stał pochylony w rzędzie towarzyszów pracy i ciupał oporny beton. Skóra na dłoniach poczynała go świerzbieć i piec. Ból od palców rozprzestrzeniał się w górę, aż osiadł ciężko w barkach. Romano pochylał się coraz niżej i niżej nad stosem pokruszonego kamienia... i zamyślił się nad przeszłością.

... Po drugiej stronie oceanu będzie lepiej. Tam nas czeka wybawienie — za morzem, w mgle oddalenia... Zmęczona ziemia nie dawała nam więcej plonów. Bezlitosny ojczysty kraj, zalany słońcem. Skaliste, nagie góry. Suche, pozbawione soków drzewa. „A rivederci, Dio ti garda"... Łzy w oczach kobiet, wymuszone uśmiechy na ustach mężczyzn... Dziewięciuset tłoczyło się nas wówczas ramię przy ramieniu, Greków, Szwedów, Rosjan, Polaków, Włochów, Żydów, milczących litewskich chłopów... Długie rzędy łóżek, jedno przy drugim... Siedziałem na dolnej koi, tłukąc głową w legowisko nade mną i nie miałem miejsca na kolana, tak w przejściu było ciasno... W dole potężne uderzenia fal o boki statku. W górze łoskot łańcuchów. Dokoła jęki wymiotujących... Droga w noc, za morze, w nieznane...

Nowy Jork. Próba dostania się na Zachód. Denver. Zajęcie patrona, przodownika kolumny roboczej na kolei... Tory. Wagon na mieszkanie. „Luigi, chyba się usamodzielnimy"... Kram na wózku. Uliczki, zaułki. A potem lepiej, coraz lepiej z każdym dniem, zarabia się na handlu bananami, jabłkami i pomarańczami. Niedługo — a na stole zjawiła się zielona sałatka z oliwą i ten dobry, chrupiący chleb, jak tam, w kraju. *Pro-*

volone. Aż pewnego dnia, po wielu długich dniach — szyld wypisany na oknie małego sklepu: L. ROMANO — WŁOSKIE TOWARY KOLONIALNE.

...Dobre czasy, całe lata powodzenia... potem kryzys... Obcy ludzie weszli do mieszkania, porozłazili się po wszystkich pokojach, taksowali meble... i gorzej, coraz gorzej... i Nick z każdym dniem bardziej krnąbrny... Ten mój syn, którego przeznaczyłem do służby kościołowi — w domu poprawczym... a teraz zawsze na ulicy... Tam nas czeka wybawienie, za morzem, w mgle oddalenia.

Ojciec Romano podniósł kilof. — Nie będę wymagał od niego, żeby wziął się do pracy. Nie chcę, żeby już pracował. Niech się uczy, poślę go do szkoły. — Rozejrzał się zawstydzony dokoła, niepewny czy go ktoś nie słyszał.

W południe wszyscy robotnicy powlekli się z jezdni w kierunku parkanu, gdzie między sztachetami mieli zatknięte pakunki ze śniadaniem. Do ojca Romano przyłączył się jakiś człowieczek małego wzrostu. — Piekielnie długi ranek, nie, kolego? — Romano, czyszcząc nos, spojrzał z ukosa i przytwierdzająco kiwnął głową. Tamten poszedł przez trawnik do parkanu, wyjął śniadanie dla nich obydwóch i rozwinął zeschnięte chlebki z papieru. Ojca Romano, zgrzanego, pokrytego potem, owiał zimny wiatr, od którego dreszcz poszedł po skórze. Schronili się obydwaj przed zimnem do sieni pierwszej z brzegu kamienicy i tam żuli swoje kromki chleba z wędliną, cebulę i surową marchew. — Posłuchaj mnie, przyjacielu — mały człowieczek zabawiał ojca Romano — ja jestem muzykiem z zawodu. Gram na gitarze. Gene Mack, *cowboy*-instrumentalista — a tutaj macham młotem. Zeszłego roku zdobyłem pierwszą nagrodę na konkursie Morris B. Sachs. Pięć dolarów za pięć minut gry — to była moja taksa. —Wyjął z kieszeni ustną harmonijkę. — Na tym gram też. I jeszcze jak. Moja muzyka chwyta za serce.

Zabrzmiał gwizdek. Ludzie powlekli się z powrotem na ulicę. — Ja gram dla ludu pracującego — powiedział Gene Mack do ojca Romano. — Do diabła z milionerami. Niech im głowy z karków spadną.

Romano stanął znowu w rzędzie z innymi. Po południu pracowali w bocznej ulicy, kopiąc nawierzchnię na 8 cali w głąb i usuwając, co ukopali, na taczkach do samochodów.

Spadł zimny, kłujący deszcz. Ludzie porzucili narzędzia i poszukali schronienia w sieniach domów i na betonowych schodach wiodących do piwnic. Stali bezczynnie, patrząc na szarą ścianę deszczu, złorzecząc i spodziewając się równocześnie w głębi ducha, że nie przestanie padać i że kierownik robót odeśle ich do domów.

Było to istne oberwanie chmury. W piętnaście minut kierownik wetknął głowę w czapce ociekającej od wody w bramę i zgodził się: — W porządku, narzędzia na miejsca i do domu.

Romano odchodził od magazynu WPA powolnym krokiem, nie zważając na deszcz, od którego przemókł do nitki. Nagle ktoś go klepnął po ramieniu. Był

o Gene Mack. — Co za pieroński dzień — powiedział Gene Mack. — Chodźmy ię napić czegoś. Jeszcze za wcześnie, żeby iść do domu.

— Dobrze — zgodził się ojciec Romano.

W pobliskiej knajpie Gene Mack zwrócił się do kelnera: — Stan, przynieś iam butelkę wina i dwa kieliszki, dobra?

Stan przyniósł co należało. Był to karminowy napój w butelce z długą zyjką. Ciepło od pieca promieniowało aż na stół. Gene Mack nalał kieliszki do ełna: — *Prosit* — powiedział, unosząc swój.

Romano wychylił całą porcję.

Deszcz ustał. Kiedy chmury ustąpiły, była już zupełna noc. Zawartość butelki ia stole spadła tymczasem do połowy.

Ojciec Romano i Gene Mack zabrali się na dobre do picia.

Już z drugiego litra poszło więcej niż pół. Romano pochylił się nagle przez tół i zwierzył się Mackowi: — Mam kłopot z moim młodszym synem. Nie chce chodzić do szkoły. Całymi dniami obija się tylko po ulicach. — W jego oczach, szukających rady u Macka, była troska i wstyd.

— Ojciec powinien swoje dzieci tak kierować, by wyrastały jak on tego chce. Pan powinien być twardy dla swoich dzieci. — Gene Mack wypił swoje wino jednym haustem. — Mój stary pochodził z Anglii i tłukł mnie aż wióry eciały. Ja się go tak bałem, że nie pozwoliłbym sobie na szpetne słówko w jego obecności. Raz to mnie przywiązał do łóżka i sprał batogiem.

Romano szeroko otworzył gardło i przełknął całą zawartość kieliszka. I zaraz napełnił go powtórnie.

— Powiedziałem sobie — ciągnął dalej Gene Mack — że ja inaczej będę postępował z moimi dziećmi. No i co? Mam teraz syna w domu poprawczym. Byłem zanadto wyrozumiały dla niego. Niczego mu nie odmawiałem i dlatego tak mi się wypłacił. — Popił wina. — Mój ojciec miał słuszność. On umiał dzieci wychowywać.

Na dnie drugiej butelki został tylko płytki krążek płynu. Potem, potrącona, egła już bokiem płasko na stole.

Gospodarz gasił światła.

Ojciec Romano, trzymając się ścian rękami, z trudem wszedł po skrzypiących schodach na górę. Otwarły się drzwi, rzucając trójkąt światła na klatkę. W świetle stanęła mama Romano. — Papo, to ty! Chora byłam ze zmartwienia! Co się stało? Gdzieś ty...

Ojciec wyminął ją w progu, ani nie spojrzawszy. Mama, idąc za nim, nie przestawała zawodzić: — Papo, to nie podobne do ciebie, żebyś pił! Co się z tobą dzieje? — Odepchnął ją z drogi i poszedł prosto do pokoju, gdzie spali Nick i Julian.

— Mam cię tutaj — powiedział z widocznym zadowoleniem.

— Co ty chcesz robić? — biadała mama. Nie zwracając na nią uwagi zdjął płaszcz i rzucił na podłogę, rozpiął bluzę. — Och, zostaw go w spokoju' Zostaw go w spokoju! — lamentowała mama histerycznie.

Ojciec rozluźnił pas i wysmyknąwszy go z pętelek dokoła spodni ujął

w dłoń. Opuścił na dół luźno dyndającą metalową sprzączką. Podszedł d łóżka i zdarł z Nicka kołdrę.

Nick leżał na brzuchu. Spał w krótkich kalesonach. Poniżej rysowały si dwie białe smugi nóg, powyżej — jego plecy, szerokie, krzepkie. Ramiona mia zaplecione pod głową. Leżał w spokoju, z rozluźnionymi mięśniami. Obok niego, również uśpiony, spoczywał Julian.

Sprzączka od pasa spadła z siłą na plecy Nicka, rozcinając skórę do krwi Przy drugim uderzeniu Nick obudził się i zwinął z bólu, uciekając od razów na bok, z podkurczonymi nogami i rękoma.

— Auuu! — Skoczył i usiadł na łóżku. Sprzączka cięła go w ramię i zawadziła o nerw w łokciu, — paraliżujący ból poczuł w całej ręce; spadła ciężko na szczękę, zostawiając czerwony znak.

— O ty ścierwo przeklęte! — wrzasnął Nick, uchylając się przed pasem teraz dopiero oprzytomniały zupełnie.

Rzemień trzaskał uparcie, a przez cały czas, kiedy ojciec bił Nicka, Julian leżał na brzuchu przylepiony do ściany, z głową schowaną w zgięciu ramienia Spod kołdry wystawała jego pięść, którą ściskał i rozwierał, ściskał przy spadaniu i rozwierał przy wznoszeniu się pasa. Matka płakała głośno, zakrywając oczy rękoma.

Do pokoju wpadła, naciągając po drodze na siebie szlafrok, ciotka Róża z włosami na noc splecionymi, boso i w długiej nocnej koszuli, plątającej jej się pod nogami. — Co za piekło o tej godzinie?! — A zobaczywszy co się dzieje, skoczyła w stronę łóżka. Oberwała pasem po plecach, ale chwyciwszy go przy ręce ojca, ze wściekłością wykręciła mu go z garści. Jej warkocz, przetkany siwizną, skoczył jej z pleców do przodu i zawisł teraz w zagłębieniu między ciężkimi piersiami. Rzuciła pas w kąt pokoju i dysząc ze zmęczenia skoczyła ojcu do oczu: — Mógłbyś się wstydzić! Żeby dorosły człowiek bił takiego chłopca! Własne ciało i krew! Niech mnie Bóg skarze, jeśli po tym wszystkim zostanę w twoim domu! — Powiedziawszy to wyszła.

Nick ubierał się, wkładając wszystko na siebie w największym pośpiechu Przez cały ten czas rzucał ojcu nienawistne spojrzenia, dysząc nienawiścią wroga do wroga i wyzywając oczyma, żeby jeszcze raz spróbował go uderzyć.

Stanął ubrany, sięgnął po płaszcz. — Odchodzę, zapamiętaj to sobie! Od dawna mam dosyć ciebie i twoich batów!

Przeszedł koło niego; ojciec stał wciąż jeszcze przed łóżkiem ze zgarbionymi plecami. Przeszedł koło matki, płaczącej pod ścianą, z dłońmi przy twarzy Przeszedł nie spojrzawszy nawet. Minął Angelę, wpatrzoną w niego przestraszonymi, smutnymi, rozespanymi oczyma.

W przedpokoju czekała na niego ciotka Róża. Wciąż jeszcze nie miała butów na nogach. Rozchylał się na niej płaszcz kąpielowy i w tym dekolcie spoczywał jej warkoczyk. W ręce miała kilka pogniecionych banknotów, które podała Nickowi. — Weź to, Nick, będą ci potrzebne. — Mówiła stanowczo a równocześnie głos jej drżał od powstrzymywanego płaczu.

— Nie potrzeba mi, ciociu — powiedział Nick i nie przyjął pieniędzy. Zasnął usta, ale oczy napełniły mu się łzami.

Kiedy Nick odszedł, ojciec usiadł na brzegu łóżka i zapłakał.

Nick zapukał mocno. Owen otworzył drzwi. Miał narzucony płaszcz oranny na piżamę i sczesywał sobie z czoła palcami długie, proste włosy. —)o! — zdziwił się, wyrwany ze snu. — Hallo, Nicky! — Usunął się z przejścia Nick wszedł do środka. — Czy mogę tu przenocować, panie Owen?

— Dlaczego nie, oczywiście, Nicky! — Jego zdziwienie ustępowało stopiowo zatroskaniu. — Co to ma znaczyć? Co się stało?

— Uciekłem z domu.

Owen zawiązał szarfę u płaszcza i wskazał mu krzesło.— Siadaj!

— Idę do łazienki — powiedział Nick.

Wszedł tam i zapalił światło. Podszedł do lustra i przejrzał się. Oczy zwęziły ıu się na widok cienkiej czerwonej szramy, którą zostawiła sprzączka od pasa a jego podbródku. Zacisnął zęby, żeby się powstrzymać od płaczu.

Sukinsyn! Sukinsyn!

Kiedy wszedł z powrotem do bawialnego pokoju, miał już posłane na kapie; świeże prześcieradło, wełniana kołdra pozawijana z wszystkich brzegów odrzucona jednym rogiem, tak że ukazywała się puchowa poduszka i czyciutki jasiek, z widocznymi jeszcze kantami po zaprasowaniu. Jeden ze stoliów był przystawiony do kanapy, a na nim filiżanka kawy, dymiąca brunatnołocistą powierzchnią płynu. Nick rozejrzał się po pokoju. Owen wyszedł; drzwi o jego sypialni były zamknięte.

Rano Owen postawił przed nim kubek płatków owsianych, sok z pomaańczy, suchary, dwa jajka i kilka płatków wędzonki. — Możesz zostać u mnie — powiedział nie patrząc na niego.

— Nie — odpowiedział Nick. — Nie chcę nikomu siedzieć na karku.

Plątał się po Zachodniej Madison, chodził od Sali Bilardowej do Nickel Plate, rabował na ulicy, jadł na czyjś rachunek albo sztuczkami zarabiał na ycie. Do domu już nie powrócił.

Pewnego wieczoru stał z Juanem przed wejściem do Sali Bilardowej. Schowek od swetrem był pusty. — Juan, masz może dziesięć centów?

Juan zaśmiał się. — Gdybym miał w majątku dziesięć centów, to bym pił lbo grał w bilard. Jeszcze trochę, a miałbym dziwkę.

Właśnie chciał zapytać Juana, czy nie warto by się wybrać na robotę w nocy, iedy jego wzrok padł w głąb ulicy.

W perspektywie chodnika dojrzał zbliżającego się Owena. Wystąpił na rodek i zatarasował sobą drogę. — Hallo, Owen.

— O! Hallo, Nicky! — Spojrzeli sobie w oczy. Owen był smutny. — Gdzieś ię podziewał w ostatnich dniach? — zapytał.

— Nigdzie, kręciłem się jak zawsze.

— Ale ja — przerwał Owen — ale ja cię nie widziałem.

Nick spojrzał mu głęboko w oczy. Nadał swoim ustom błagalny wyraz. — Panie Owen, niech mi pan zafunduje coś do zjedzenia! — Tamten spojrzał na niego i umknął oczyma. — Spotkamy się za piętnaście minut w Nickel Plate. — Po tych słowach ruszył przed siebie.

Juan zrobił wielkie oczy. — Dziwne, — powiedział — czy to jest pedzio?

— Nie. — Nick się oburzył. — Czy ty myślisz, że każdy jest nienormalny? To mój dobry przyjaciel.

Poszedł do Nickel Plate i tam czekał. Nadszedł Owen. — Człowieku — przywitał go Nick — jestem taki głodny, że mógłbym zjeść wołu! — Owen wręczył mu dolara. — Kup sobie za to, co chcesz. — Potem odprowadził go wzrokiem do bufetu.

Powróciwszy do Owena Nick zabrał się do jedzenia z pochylonym karkiem i z łokciami na stole. Owen przypatrywał się jego czarnym włosom wijącym się w lokach bezładnie. Nick kończył już prawie jeść i pił mleko z małej butelki, przechyliwszy się do tyłu i roniąc kilka białych kropel po brodzie, kiedy zdał sobie dopiero sprawę, że jest obserwowany. Uśmiechnął się, nie odrywając butelki od ust.

— Smakuje ci? — zapytał Owen. Jego uwagę przykuwały grube, niespokojne rzęsy Nicka. Koniuszek nosa. Ręce, złożone na kolanach i ukryte pod stołem, splótł i zacisnął. — Nicky — odezwał się — przyjdź dzisiaj do mnie... przyjdziesz, Nicky?

Ręka Nicka nie dotknęła łyżki, zawisła w powietrzu, kiedy usłyszał nieznany dotąd u Owena odcień w głosie. Spojrzał. Ręka powoli spoczęła na stole. Wtedy ujął w jedną dłoń łyżkę, a w drugą widelec. Rozparł się ramionami szeroko. Wpatrywał się w Owena i lekki rumieniec wystąpił mu na twarz. Owen spuścił oczy. Potem usiłował nadać twarzy inny wyraz. Patrzył przez kant stołu w podłogę. Nick uchwycił zębami dolną wargę i przygryzł ją mocno. — Chodźmy stąd — powiedział, kiedy był już pewny, że zapanuje nad głosem.

Zeszli po schodach na dół. Na ulicy Owen, nie patrząc na Nicka, zapytał drżącym głosem: — Kiedy cię znowu zobaczę?

— No cóż, czy nie idziemy do pana do domu? — odpowiedział Nick szorstko.

Doszli do narożnika. Owen nie zbliżał się zanadto, a Nick, wobec tego, że zmienił na niekorzyść zdanie o nim, szedł nieuważnie przed siebie. — Pomyślałem sobie, że może byś chętnie radia posłuchał? — odezwał się Owen, a głos drżał mu tak samo jak poprzednio. Nick nie odpowiadał mu bardzo długo, a potem rzekł spokojnie, nie podnosząc głosu: — Zdaje mi się, że wiem, o co panu chodzi.

Kiedy skręcili w ulicę Waszyngtona, wciąż nie mając sobie nic więcej do powiedzenia. Nick pomyślał — patrzcie, jaki byłem ślepy!

A to frajer! Teraz naciągnę go zdrowo!

Potem zrobił się rozmowny, plótł trzy po trzy, żartował, śmiał się, jak gdyby nic nie zaszło.

Weszli do garsoniery Owena. Nawet to mieszkanie przedstawiało się teraz inaczej. Akwarium i małe kapki. Wielkie kwiaty na pokryciu kanapy. Włochate, kolorowe ręczniki w łazience, których nie widział w tej chwili, ale dobrze pamiętał.

Nick usiadł na kanapie i przekrzywiając nieco głowę przypatrywał się Owenowi z uśmiechem w czystych, otwartych oczach. Owen był zakłopotany. Nastawił radio. Grali wciąż to samo. Melodia wypełniła pokój —

He said he was glad he met her
And some day he would come back and get her.

Nick pił i przerzucał śliskie stronice *Esquire'a* i śmiał się do każdego obrazka. Ha, ha. — Hej, to jest pierwszorzędne! — Owen przychodził zajrzeć i prędko odchodził. Nick z kieliszkiem przed sobą przewracał kartki, zatrzymując się tylko na ilustracjach. Ilekroć odrywał wzrok, widział, że Owen patrzy na niego.

Owen napił się jeszcze. Nick również. Potem Owen jeszcze więcej. Teraz już tak był spity, że chwiał się na nogach i pozbył się zupełnie swego skrępowania. Usiadł przy Nicku. Nick nie zważał już na nic. Usta rozwarły mu się w uśmiechu odsłaniającym zęby, białe i groźne, ale spojrzenie pozostało nadal głębokie, niewinne.

Przełożył *Marian Promiński*

JAN ŚPIEWAK

Z DZIEJÓW POEZJI W LATACH OKUPACJI

JERZY KAMIL WEINTRAUB

I

Historycy literatury i socjologowie chcąc po pewnym czasie naświetlić dzieje i twórczość pokolenia pisarzy, którzy zginęli lub zmarli tragicznie w czasie okupacji, będą musieli wyjaśnić przyczyny załamań psychicznych, czasowego upadku ambicji literackich, błędnych dróg wielu poetów, których twórczość w innych warunkach rozwinęłaby się całkowicie inaczej. Trzeba będzie wyjaśnić przyczyny, które wpłynęły na to, że ci poeci takie właśnie a nie inne znajdowali rozwiązania dla swoich twórczych koncepcji. Skąd się bierze uczucie osamotnienia, chęć nawrotu do klasycyzowania, błąkanie się w jakimś neosymbolizmie? Jak wytłumaczyć zbytnią niekiedy bluszczowatość pomysłów, zbytnie rozliryczenie, zapatrzenie w siebie, w swoje uczucia i smutki, i zwężanie problematyki twórczości do własnego otoczenia, do drobnego skrawka zieleni, który oko mogło chwytać?

Jerzy Kamil Weintraub należy do tego tragicznego pokolenia pisarzy, których życie i twórczość rozwijały się w cieniu dwu wojen — w przerwie pomiędzy jedną a drugą. Urodził się 27 sierpnia 1916 roku w Leningradzie, umarł w 1943 r. w Warszawie. Bardzo charakterystyczne są te daty. Rok 1916 to pierwsza wojna światowa, największe nasilenie działań wojennych. Rok 1943, to druga wojna światowa, jej moment przełomowy.

Weintraub pochodził ze środowiska inteligencko-mieszczańskiego. Ojciec jego był inżynierem, matka pracowała w biurze. W r. 1918 Jerzy Kamil wyjeżdża razem z rodzicami do Danii, do Kopenhagi. W roku 1924 przyjeżdża do kraju. W r. 1925 wstępuje do gimnazjum im. Mikołaja Reja w Warszawie, po którego ukończeniu zapisuje się na wydział humanistyczny Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie studiuje psychologię.

Już w gimnazjum zaczyna interesować się ideologią socjalistyczną. Silny ruch lewicowy, który w tym czasie nurtował w społeczeństwie, pociągał coraz bardziej młodzież szkolną. Powstają nielegalne związki młodzieży gimnazjalnej i uniwersyteckiej, które już wówczas odgrywają poważną rolę. Nie wiem, czy Jerzy Kamil Weintraub należał aktywnie do jakichś kół, wiem tylko, że interesował się ruchem socjalistycznym, że był z tego powodu prześladowany.

Pisać zaczął wcześnie, w 12 roku życia. Najwcześniejsze utwory pozostałe

w rękopisie noszą datę 1932 r. Cykl wierszy od 1932—36 nazwał poeta „Juvenilia"; składają się na nie utwory oryginalne i tłumaczenia, jak np. Stefana George, Van der Vringa, Wilhelma Klemma, Alfreda Lichtensteina, Georga Trakla, Li-Oey, Tschau-Su, Thu-Fu, Pe-Thiu. Pierwsze swe utwory zamieszczał w pisemku szkolnym. Będąc jeszcze w szkole, razem z Pawłem Hertzem i innymi redagował w *Echu Białostockim* dodatek literacki, pisząc pod nazwiskiem Jerzy Weintraub-Gronecki. Pozostając pod wpływem Georga Trakla napisał artykuł o tym pisarzu i przetłumaczył kilka jego wierszy. Zainteresowanie się Traklem w tak młodym wieku jest charakterystyczne dla Weintrauba i jego pokolenia. Poezja przygnębienia, koszmarnej i tragicznej groteski i elegijnych wzruszeń była w tym czasie swego rodzaju odpowiednikiem późniejszych katastroficznych motywów, które dostrzec można w twórczości wielu poetów, ulegających wzrastającej fali reakcji.

Będąc na uniwersytecie Weintraub pisze dość dużo, zaczyna umieszczać swoje utwory w czasopismach literackich, zaprzyjaźnia się z wieloma młodymi pisarzami, z którymi w późniejszych latach będzie utrzymywał serdeczne stosunki. Na uniwersytecie Weintraub długo nie pozostał. Na drugim roku przerywa studia z powodu ciężkiej choroby. Po grypie, której się nabawił, przyszło zapalenie płuc. Groziły komplikacje. Trzeba było wyjeżdżać.

Pierwszy okres choroby spędza w Szwajcarii. Potem przebywa w Otwocku, w Śródborowie, gdzie zaczął pisać „Próbę powrotu". W r. 1937 r. ożenił się. Lato i zimę spędzał w Zakopanem, gdzie czuł się psychicznie lepiej.

Pierwsza jego książka pt. „Próba powrotu" ukazała się w r. 1937. Składa się ona z trzech rozdziałów: 1. Autobiografia, 2. Lato elegijne, 3. Próba powrotu. Wiersze nawiązują do twórczości Georga Trakla ze względu na swoją elegijność, metaforykę i melodyjność wiersza. Przeważają elegie, sielanki, ballady. Społeczne motywy są zamglone i jakby ukryte w cieniu sielskich obrazów przyrody. W r. 1939 ukazuje się drugi tom wierszy Weintrauba pt. „Wrogi czas". Składa się on z następujących rozdziałów: 1. O ptakach odlatujących, 2. Dzieje Wiosny Zwycięskiej, poemat zdarzeń zastygłych, 3. Żywiołom spętanym.

I w tym tomie przeważają elegie i sielanki. Metaforyka nieco się zmienia. Dostrzegamy wpływ rosyjskiego imaginizmu, oczywiście bez charakterystycznej dla niego konkretyzacji z symbolicznym posmaczkiem. Taka sama jak i w pierwszej książce klasyczna budowa wiersza. Utwory są nadal retoryczne; odcinają się tym od wielu tzw. awangardowych nurtów, które w tym czasie wyraźnie oddziałują na wielu młodych poetów. Zbliżone są raczej do późniejszego okresu Skamandrytów. Gdzieniegdzie dostrzegamy dalekie echa Czechowicza. Pojawiają się motywy społeczne, np. w wierszu „Dwie ojczyzny" albo w „Inwokacji listopadowej". Wiersz ten jest znamienny, wyraża bowiem niepokój z powodu nadciągającej wojny.

W tym okresie powstaje kilka krótkich nowelistycznych utworów i obszerny cykl wierszy „1936—39", który prawie w całości pozostał w rękopisie, oraz tłumaczenia Trakla i białoruskiego poety Maksima Tanka. Krąg zainteresowań

na ogół nie uległ zmianie. W zbiorkach wydanych w latach okupacji znalazł się dokonany przez autora wybór wierszy z tego okresu. Na dwa lata przed wybuchem wojny Jerzy Kamil Weintraub pisze oprócz wierszy lirycznych wiele poetyckich utworów satyrycznych, które umieszcza przeważnie w *Szpilkach, Sygnałach, Czarne na Białem.* Tłumaczy Heinego, Ringelnatza, Morgensterna i Kaestnera. W tym też okresie pisze powieść kryminalną, będącą swego rodzaju eksperymentem twórczym dla poety, oraz — ze Stanisławem Jerzym Lecem — poemat dla dzieci. Jeśli dodać do tego działalność recenzyjno-krytyczną w *Sygnałach* i w innych pismach, to obraz twórczości poety z tego okresu będzie niemal że pełny. Wiersze zamieszcza w *Skamandrze, Wiadomościach Literackich, Sygnałach, Okolicy Poetów, Kamenie, Czarne na Białem* i w in. pismach.

W pamiętniku swoim, który pozostał w rękopisie, tłumaczy linię rozwojową swojej twórczości. Przejście od tzw. poezji agitacyjnej z okresu studenckiego do egotycznej liryki wyjaśnia chorobą i przymusowym okresem kontemplacji, co w konsekwencji swojej dopomogło mu — jak pisze — do odkrycia „właściwego źródła lirycznego". Liryka osobista stawała się dla niego swego rodzaju ucieczką, pomagając mu przetrwać ciężkie miesiące choroby.

Po wybuchu wojny 1939 r. przenosi się z Zakopanego do Warszawy. Ogólna panika i lęk przed Niemcami zmusza go do opuszczenia Warszawy. Dalej droga do Lublina, Chełma i niezdecydowane chwile, co dalej. Wreszcie postanowienie: wracać do Warszawy. Niezmiernie charakterystyczny moment znajdujemy w pamiętniku żony poety: „Zdobycie Warszawy przez Niemców. Jerzy chciał jechać koniecznie na tereny rosyjskie, mieliśmy mało pieniędzy, a zdrowie Jerzego było bardzo słabe. W Otwocku nasz wóz minął się z wozem Borejszy, który jechał do Rosji, ale nam już nie starczyło sił do dalszej wędrówki".

Odtąd rozpoczynają się ciężkie okupacyjne lata, w czasie których musiał się ukrywać, jak wielu innych, zmieniać mieszkania, tułać się, lękać codziennie o swój los, żyć w zamkniętym pokoju, w całkowitym odosobnieniu. W pierwszych latach okupacji utrzymuje jeszcze dość żywy kontakt z dawnymi przyjaciółmi. Odwiedzają go: Stanisław Ryszard Dobrowolski, Jan Kosiński, Lena Zelwerowicz i jej mąż Ochroń, Marian Kubiak, Aleksander Messing. W tym czasie poznał Krzysztofa Baczyńskiego, z którym się zaprzyjaźnił. Wówczas z przyjaciółmi wydaje biblioteczkę poetycką z okładkami Jana Kosińskiego. Są to wydania bibliofilskie. Każda książeczka pisana była na zwykłej maszynie biurowej w 7 egzemplarzach. Dwunasty tom biblioteczki zamknął pierwszą serię wydawnictwa. W biblioteczce tej wyszły następujące zbiorki Weintrauba: „Maski krajobrazu", „Płomień pachnący" (wiersze poświęcone żonie), „7 wierszy Borisa Pastiernaka", „Pieśń i chmury", „Reinera Marii Rilke: Sonety do Orfeusza I", „Nurt listopadowy", „Reinera Marii Rilke: Sonety do Orfeusza II".

Zwiększający się coraz bardziej terror okupacyjny zmusza do ostrożności. Nie wszyscy mogli odwiedzać poetę. Groziło to dużym niebezpieczeństwem. Gestapowcy czyhają. Najrozmaitsze ciemne typy tropią, donoszą. Trzeba zmieniać mieszkania. Po Otwocku zamieszkał poeta na krótko na Starym Mieście, po-

tem na dwa miesiące przenosi się do Kierszka koło Klarysewa. Tu odwiedzają go Krzysztof Baczyński i Jerzy Popruženko. Później przenosi się na Saską Kępę.

„Jeszcze ma Jerzy małą biblioteczkę książek swoich, dużo czyta i pisze — czytamy w pamiętniku żony. — Tam przemieszkaliśmy zimę w okropnych warunkach mieszkaniowych, bo w małym wilgotnym pokoiku, gdzie był zamróz na ścianach i gdzie nasza bezpośrednia gospodyni utrudniała nam życie jak mogła. W międzyczasie aresztują zięcia naszej gospodyni, który mieszkał w tym mieszkaniu razem z żoną i dzieckiem. Spodziewamy się wizyty Gestapo i rewizji. Gospodarze nasi uciekają. Jerzy, ponieważ był niemeldowany, był również zmuszony przenieść się do znajomych na Mokotów. W tym czasie Jerzy nie wychodził, był nerwowo wyczerpany, a atmosfera tego domu była nieprzyjemna. Wynajmujemy znów mieszkanie na Mokotowie. Przemieszkaliśmy pół roku. Jerzy tam się nie melduje. Bardzo rzadko wychodzi, dużo czyta, pisze, tam zaczął pisać „Drogę przez noc". Pół roku odpoczynku, odprężenia nerwowego (o ile to w ogóle było możliwe). Potem choroba Jerzego". Dalsze dzieje Jerzego Kamila Weintrauba to coraz cięższa wegetacja, szantażuje go bowiem były szpicel. Znowu ukrywa się, musi zamieszkać u znajomych na Starym Mieście, już bez żony. „Ten stan trwał dwa miesiące. Jerzy nie ma możliwości wychodzenia. Odwiedzam go. Atmosfera tego domu jest dla niego okropna. Bezsenne noce, męczy się, ale ratuje się jeszcze przed załamaniem twórczością. Wreszcie kupujemy mieszkanie na Starówce, w pobliżu getta. Ograniczamy się tylko do jednego przyjaciela, Popruženki... Żyje się wciąż w podnieceniu nerwowym. Wyjeżdżamy do Milanówka na odpoczynek. Tam Jerzy choruje, odnawiają się znów płuca. Ale i tam pisze, m. in. „Godziny obojętności". Znowu szantaż i znowu ucieczka. Jerzy przeżywa wszystko tragicznie. Ale nie umie i nie może pisać o tym na gorąco. Pisać o tym mógłby, jak twierdził, dopiero w perspektywie czasu. Zbyt wielki był ciężar przeżyć, zbyt mocne uderzenie. W wierszach roku 1943 przewija się przeczucie śmierci. Przeczucie śmierci nie tylko było we wierszach, ale też w całym sposobie jego zachowania. Jerzy oddalał się już wtedy od życia. Spostrzegłam któregoś wieczora, jak Jerzy krążył po ciemnym pokoju, tak jakby dotykał wszystkich przedmiotów, tak jakby chciał się pożegnać ze wszystkim, co go otaczało" — pisze żona. Umarł 10 września 1943 r. na skutek zakażenia krwi. Zniszczony organizm nie potrafił się obronić chorobie.

Pamiętnik poety jeszcze wyraźniej wprowadza nas w tę sytuację, w której musiał się znajdować, a ona przecież warunkowała jego twórczość. „Samotność, samotność, samotność i jeszcze raz samotność. Obijanie się wciąż o te same ściany. Co za koszmar. I jeszcze nie myśleć o innych, żeby uchronić siebie samego, żeby wyjść na zdrowych nogach z naszej nocy ogólnego wykoszlawienia. Epoka palców wskazujących, epoka łap poklepujących się po portfelu. Noże w zębach, pociąganie za cyngiel, zbiorowa mordownia. Co jeszcze z tego wyjdzie? Przecież doszło już do kresu... szczęściem jest spanie, a nie sen (ten powraca w godzinach bezsennych). I jak tu przełamać się. Nikt nie uniknie oka-

leczeń psychicznych, które są udziałem wszystkich. Ale ja jestem skazany na więzienie w sobie i myślałem, że się w ten sposób uratuję. Daremnie. Jeśli przejdę noc, wyjdę na wpół oślepły. A za oknami domy, które pamiętają stulecia, a dalej gotyk, który się wznosi, ale mrozi. Dlatego te wiersze. Jeszcze raz chcę się ratować artyzmem, ale przygnębienie zwycięża... Coraz grubszy mur oddziela mnie od rozgrywających się za oknami wydarzeń. To czas, który coraz bardziej się nawarstwia i przytępia słuch i osłabia wzrok... Pokój—pustka, którą zaludniłbym snami, ale on mnie zaludnia, a raczej przedmioty, które się w nim znajdują, są pretekstami dla moich dopowiedzeń... Okno do okna zagląda, koszmar z koszmarem się splata. Żyć coraz trudniej..."

Taki jest ogólny ton pamiętnika, w takim nastroju żył poeta w ciągu tych lat, coraz bardziej odcięty od wszystkich, skazany na samotność, na bezczynność, na przebywanie w klatce czterech ścian. Nie mógł, nie potrafił się z tego wyzwolić, nie mógł znaleźć w sobie dość sił, ażeby zdobyć się na jakieś działanie, ażeby w jakiś sposób przeciwstawić się losowi. Ciężka choroba płuc obezwładniała jego chęć czynu. Drogi poetyckie, którymi kroczył, wciągały go do zaułka, z którego trudno było znaleźć wyjście. Oczywiście, gdyby przetrwał, zerwałby z siebie literackie sieci elegijnego, katastroficznego Trakla, które sam na siebie w latach młodzieńczych narzucił. Pod wpływem wielkich i radosnych wydarzeń, jakie niosło zwycięstwo nad Niemcami hitlerowskimi, rozpierzchłyby się pająki strachu, przygnębienia i samotności. Ale tak niestety się nie stało. Umarł na dwa lata przed wyzwoleniem.

II

Przypatrzmy się twórczości Weintrauba z tego drugiego, wojennego okresu. Pisał dużo, nerwowo, gorączkowo, jak gdyby starał się nie zmarnować ani jednego dnia, bo jedynym działaniem dla niego pozostała twórczość. Do niej uciekał od wszystkich trosk i zmartwień. Z wyjątkiem wyżej wymienionych okupacyjnych zbiorków, które też w gruncie rzeczy miały charakter rękopisów, reszta pozostała całkowicie w rękopisach.

„Chorał wśród zgiełku, 12 motywów poematu" nosi datę 2—12 marzec 1940 roku. I znowu odwołać się trzeba do pamiętnika poety. „Wojnę przeżyłem jako leczniczy wstrząs, który przyśpieszył właściwą drogę twórczości. Aby dojść do rewolucyjnego poematu autobiograficznego, musiałem zboczyć do poetyckiego laboratorium, w którym wykłuło się z retort 12 mitów gnijącej współczesności kapitalistycznej, zamkniętej w całość i w plan poematu „Chorał wśród zgiełku". Jest to 12 tragicznych groteseк o nastroju gorzkiej ironii z wyraźnym satyrycznym skrzywieniem. Załamuje się w utworach tych cały szereg motywów, które później oddzielnie opracowuje poeta z nieco innego punktu widzenia. Poemat „Śpiew pod łuną" nosi datę 27 marca — 7 kwietnia 1940. Dwa ostatnie wiersze poematu powstały jednak później, pierwszy 12 września 1940 r., drugi 19 września 1940. Ostatni wiersz, tj. „Śpiew chóralny", poświęcony jest pamięci C. K. Norwida. Poemat nosi wyraźnie charakter autobiograficzny.

Z r. 1940 pochodzi również cykl wierszy lirycznych. Są to wiersze w zasa-

dzie egotyczne, będące częstokroć echem wspomnień młodości, widzianych krajobrazów, poświęcone są one częstokroć żonie. Kilka z tych wierszy poeta włączył do zbiorku „Maski krajobrazu" oraz do zbiorku „Płomień pachnący". Wypadki, które rozgrywały się w tym czasie na świecie, nie znalazły w nich żadnego odbicia.

Z roku 1941 pochodzi obszerny cykl wierszy, który poeta nazwał „Wiersze 1941". W zasadzie mają one charakter refleksyjny i wspomnieniowy; poeta cofa się do przeszłości. W chwilach samotności wspomnienia stają się dla niego ostrzejsze, bardziej niepokojące, pomimo elegijnej formy, którą stara się narzucić tym utworom. I znowu przeważają wspomnienia przyrody, młodości, zapomnianych przeżyć. Akcenty społeczne dostrzec można w „Elegii na śmierć Mateusza Prusaka" i w wierszu „Leningrad". W tych wierszach obrazy przyrody nabierają specjalnego charakteru. Wspomnienie drzew, wspomnienie lasu, wspomnienie zieleni dla człowieka przymusowo zamkniętego w pokoju staje się swego rodzaju uspokajającą ucieczką w przeszłość. Nie dziw, że ucieczka w przeszłość, zmuszając go do idealizacji wspomnień, każe mu się cofnąć jeszcze i jeszcze dalej w poszukiwaniu tradycji kulturalnych: do średniowiecza, do mitologicznych motywów starożytności. Chcąc znaleźć jakieś usprawiedliwienie dla samego siebie poeta w pamiętniku zaczyna tworzyć odpowiednią ideologiczną nadbudowę. Pisze, że utwory o trwałej wartości literackiej mogą powstać jedynie w oparciu o wielką epokę, o wielką tradycję kulturalną, a taką tradycję posiada jedynie mitologia rzymska i grecka.

Stopniowo zaczynają się też w utworach jego pojawiać obrazy poetyckie nawiązujące do literatury rzymskiej i greckiej, pojawiają się również motywy literackie zaczerpnięte z tych epok. Niekiedy tylko, w utworach takich jak np. „Wiersze grudniowe" lub „Nienazwani albo poetyczni", znajdujemy inne akcenty. Przebija się w nich echo współczesnych mu wypadków. W porównaniu z wierszami poprzednimi wiersze z tego cyklu są jaśniejsze, mniej przeładowane metaforyką. Zresztą dobór metafor i motywów literackich u Weintrauba zależny był w tym czasie nie tylko od nastroju poety, nie tylko od ogólnych koncepcji artystycznych rozwijanych przez niego w tych latach, ale też i od książek, z którymi niekiedy przymusowo musiał pozostawać. Stąd też pewna niekonsekwencja w dalszej linii rozwojowej jego twórczości.

Poemat „Rzeka" nosi datę I—IX 1941 r. Składa się z 9 wierszy złączonych wspólnym tematem, którym są dzieje Wisły. Uczuciu przemijania przeciwstawiona jest długowieczność rzeki. Oprócz dotychczas zaobserwowanych motywów pojawiają się nowe: ludowy i baśniowy, oraz motywy religijne. Sens tego poematu tłumaczy poeta w swoich pamiętnikach dość mgliście. Po pierwsze ma to być dalsze rozwiązanie „kompleksu lasu", a po drugie jest rozwiązaniem „Śpiewu pod łuną". Przy okazji podkreśla doniosłe znaczenie „żywiołu ludowego": jedynie on może odrodzić sztukę naszych czasów. Obok tego, nie wiadomo dlaczego, poeta stawia równorzędnie tzw. „żywioł rycerski", czyli balladę, sądząc, że te dwa „żywioły", ludowy i rycerski, są drogowskazem dla prawdziwie wartościowej poezji.

W późniejszej jego twórczości spotkamy się nieraz z podobnymi motywami. Trudno powiedzieć, czy zdania te, napisane w chwili ogólnego przygnębienia, tj. w tym czasie, gdy zdawało się, że faszyzm jest mocny jak nigdy, oznaczały zwrot w jego twórczości, czy wynikały raczej z nastroju, w którym wówczas się znajdował.

Z 1942 r. pochodzi obszerny cykl wierszy — „Wiersze 1942", cykl „Tropy zimowe" (poemat o sercu człowieczym), oraz „Wiersze o sławie i milczeniu". Ten ostatni cykl, będący wyrazem pesymistycznego nastroju poety, czystością nurtu lirycznego odcina się wyraźnie od dotychczasowych jego utworów. Coraz tu mniej chaotycznych metafor, coraz większa oszczędność w doborze środków artystycznych. Odejście od poetyki Trakla i praca nad poetyckimi przekładami wywarła dodatni wpływ na rozwój talentu Weintrauba. Wiersze posiadają nadal budowę klasyczną, ale są lepiej skomponowane, coraz mniej w nich zbędnych zwrotów, coraz mniej niepotrzebnych obrazów poetyckich. Powtarza się motyw osamotnionego człowieka stojącego w oknie oraz motyw „nocy kamiennej". Znowu poeta chciałby powrócić do młodości, do lasu, do ziemi, ale jakże inaczej to wszystko jest wyrażone. Motywy, które spotkać można w poprzednich jego wierszach, nabierają teraz innego poetyckiego sensu. Przestają być tylko poetyczne, uzyskują określone funkcje poetyckie.

Warto również zwrócić uwagę na daty powstawania tych utworów. Wiersze pisane są niemal codziennie, niekiedy powstaje ich kilka na dzień. Jest to swego rodzaju pamiętnik poetycki, bardzo czuły i wnikliwy, pamiętnik człowieka osamotnionego, nie zdającego sobie dokładnie sprawy z celu swego istnienia, szukającego rekompensaty życiowej w liryzmie, w artystowskiej problematyce sztuki.

Poemat „Orfeusz w lesie" powstał w ciągu niespełna dwu dni: 9—10 lutego 1940 r. Wynikł z poszukiwania ludowości, motywów klasycznych i tego, co sam poeta nazywa „kompleksem lasu", a co było w rzeczywistości dalekim echem Leśmiana i wierszy Rilkego. Sam poeta ocenia „Orfeusza w lesie" jako największe osiągnięcie swojej twórczości. Bezsprzecznie należy on do najcelniejszych jego utworów.

„Wędrujące drzewa, baśń cygańska" nosi datę 14—19 luty 1942 r. Balladowy ton tych wierszy jest wynikiem dążności do unowocześnienia mitu greckiego, do upersonifikowania przyrody. Niestety w tym wypadku próba raczej się nie powiodła. Brak jakiejś ścisłej koncepcji poetyckiej, zaplątanie się w rozmaitych stylach zagmatwało i tak mgliście pomyślany poemat. Oddźwięki imaginistycznej poetyki kłócą się z symbolistycznymi, statycznymi obrazami przyrody. Jeśli „Orfeusz w lesie" pomimo swojej bluszczowatości posiadał pewne własne, oryginalne akcenty, to „Baśń cygańska", z wyjątkiem zgrabnie napisanego wiersza „Wróżenie z kart", jest raczej utworem wtórnym, nieudałym.

Objętościowo największym poematem Weintrauba jest „Droga przez noc", do którego poeta przywiązywał szczególną wagę. W rzeczywistości była to najgłębsza ucieczka przed tzw. aktualnością, która go przerażała i obezwładniała. Weintraub zabrnął tu w mistyczny symbolizm, z którego próbował się ratować

uciekając tym razem do biblijnych przypowieści, do religijnych nastrojów, do rozmowy już nie z „wędrującymi drzewami", ale z martwymi przedmiotami. „Kamienna noc" okupacji, ciągły strach, ciągłe ukrywanie się, przymusowa samotność, niemożliwość wyjścia na ulicę bez narażenia się, spoglądanie na ulicę ukradkiem, tak, żeby nikt nie zobaczył ciężko chorego człowieka, który nawet w normalnych warunkach z trudem dawał sobie radę w życiu — wszystko to razem zbliżyło go do martwych przedmiotów. Był tak samo jak i one bezradny, bezwolny, zależny od innych, od przypadku.

Ażeby zrozumieć nastrój nieudałego w gruncie rzeczy poematu, trzeba sobie jasno uświadomić stan ciężkiej depresji psychicznej, w jakim był wówczas poeta. Symbolizm tych utworów jest bardzo przejrzysty, całkowicie zrozumiały, rozmowa ze sprzętami była tylko pretekstem do porachunku ze sobą, do uświadomienia sobie, czym właściwie może stać się człowiek, jeśli podobnie jak i sprzęty zostanie „odarty z cienia i kory", czyli z możności decydowania o sobie. A on przecież w tym czasie nie mógł, nie miał sił decydować o swoim losie.

Nie chciałoby się do tego utworu podchodzić z miernikami artystycznymi, oceniać go według jakiejś estetyki poetyckiej. Dla mnie jest on przeraźliwie tragicznym dokumentem nieludzkiej okupacyjnej nocy. Religijne nuty, które raz po raz pobrzmiewają, zawiła wędrówka w ciemności wśród widziadeł sennych, paraliżowały całkowicie wolę czynu. Iść dalej w tym kierunku nie było można. Być może dlatego poeta nie potrafił nigdy stworzyć drugiej części tego poematu, o której tak marzył.

Cykl wierszy z 1943 r. zamyka twórczość poetycką Weintrauba. Liryczny pamiętnik dobiega końca. Jeszcze nieraz odezwą się w nim wspomnienia młodości, lasu, zieleni, jeszcze zechce zbliżyć do siebie jaśniejsze chwile z tych lat, kiedy nie był więźniem w przypadkowo wynajętym pokoju, a już coraz wyraźniej wiersze nabierają charakteru żegnania się ze światem, z tym wszystkim, co kiedyś kochał i o co niegdyś na swój sposób próbował walczyć. Wiersze stają się coraz jaśniejsze, prostsze, coraz mniej wymyślne. Liryka osobista, ale prawdziwa, rzetelna, nie wykoncypowana.

Smutne są te wiersze, a przecież w pamiętniku poety coraz częściej pojawiają się nuty radosne. Wyzwolone zostały Orzeł, Białogród, Sycylia. Rozpoczynała się wielka kontrofensywa radziecka. Ciężko raniony faszyzm powoli się cofał, nadciągały wyraźne oznaki wyzwolenia, które miały uratować poetę. Próbował już myśleć inaczej. Notował w pamiętniku: „Kiedyż wreszcie przyjdzie czas odsłonięcia przyłbicy?"

Niestety tragiczny wypadek przerwał jego życie, nie pozwalając mu powrócić na drogę, którą nakreślił sobie w „Liście do przyjaciół i towarzyszy". Pisał wówczas: „Jestem szczęśliwy, że wychowałem się na materializmie i marksizmie, które dały mi umiejętność historycznego myślenia i tę niezbitą pewność, że rewolucyjny proletariat jest klasą zwycięską i twórczą. Twórczą, gdyż zjednoczony sojuszem ze Związkiem Sowieckim utoruje drogę międzynarodowemu socjalizmowi". Błędy, które poeta popełniał, manowce, którymi kroczył, wynikały z choroby i z tej ciężkiej sytuacji, w którą wpędziły go lata okupacji.

Na zakończenie tego sprawozdania należy omówić okupacyjne zbiorki Weintrauba oraz tłumaczenia jego z różnych poetów.

„Maski krajobrazu" zawierają wiersze pisane w r. 1939. Nie stanowią one zamkniętego cyklu i nie wyróżniają się spośród innych wierszy pisanych w tym czasie. „Płomień pachnący" to cykl wierszy poświęconych żonie. Powstały one również przed wybuchem wojny. „Pieśń i chmury" to wiersze z roku 1940. Przygłuszony odgłos okupacji — zawoalowany w gęstych obrazach poetyckich szyfr — daje się łatwo odczytać. Okupacja zaczyna grozić poecie. „Nurt listopadowy" — utwory również z r. 1940 r. Wiersze są wyrazistsze i śmielsze, stanowią prawie zamknięty cykl. „Nurt listopadowy" to nurt klęski narodowej, czas szubienic, czas samobójstw i fałszywej mitologii.

Tłumaczył Weintraub dużo, od początku swojej twórczości. Dobór tekstów wynikał z każdorazowych zainteresowań literackich. Tłumaczenie pomagało mu zrozumieć mechanizm twórczy ulubionych poetów, równocześnie wpływając na jego własną twórczość. Zaczynał od poetów niemieckich, takich jak np. Trakl, Uhland, Lichtenstein, Rilke, przejmował się nieraz ich techniką poetycką, wkładając na oczy okulary swych mistrzów. Stopniowo krąg zainteresowań literackich poety rozszerza się. Znajdujemy przekłady z Wergiliusza, z Josepha Cocalana, Roberta Brooka, białoruskiego poety Maksima Tanka; i znowu Rilke, sonety Szekspira, wiersze Johna Masefielda, Goethego, Popławskiego, wreszcie Borisa Pastiernaka, Tiutczewa, Błoka i Puszkina.

Tyle o życiu i twórczości Jerzego Kamila Weintrauba. Nie miałem zamiaru szczegółowo analizować jego utworów, ani badać rozwoju jego twórczości, ani też — rzutując ją na współczesną mu poezję polską — zaszeregować go do tej lub innej grupy poetyckiej. Tego rodzaju metoda stanowczo minęłaby się z celem. Rozszerzyłaby nie tylko zakres artykułu, ale kazałaby wyciągnąć przedwczesne wnioski, a przecież nie o to idzie, zwłaszcza teraz, gdy współczesny czytelnik otrzyma zbiór jego wierszy. Nie o wartość jedynie artystyczną tu idzie, nie o wykazanie sensu politycznego, ani też o rozwój światopoglądu poety. Zagadnienia te zbadają krytycy, którzy zechcą wszechstronniej naświetlić okres, w jakim żył i tworzył Jerzy Kamil Weintraub.

Wiersze jego przede wszystkim są dokumentem dla poznania atmosfery lat okupacji. Umarł bardzo młodo, mając lat 27, czyli w tym wieku, kiedy właściwie wszystkie utwory ze względu na młody wiek poety można by określić jako *juvenilia*, jako pierwszy etap twórczości, która miała wszelkie dane, ażeby się rozwinąć. Twórczość jego skierowały na takie a nie inne tory konkretne warunki, w których przypadło mu żyć. Została ucięta w chwili, gdy poeta i tak już znajdował się w sytuacji niemal bez wyjścia. Trudno więc byłoby stawiać mu zarzuty pesymizmu czy zależności formalnych. Czytając te wiersze pamiętać musimy o czasie, w jakim one powstały, musimy pamiętać, że była to bezlitosna „kamienna noc okupacji".

A wtedy wiersze tragicznie zabłąkanego poety Jerzego Kamila Weintrauba staną się dla nas zrozumialsze, jaśniejsze i bliższe.

JERZY KAMIL WEINTRAUB

ŚPIEW POD ŁUNĄ

(FRAGMENTY POEMATU)

I

Którędy szemrze wąski strumyk pieśni, nim zaśnie,
i światełkiem drgającym uśpioną powiekę prześwietli?
Najpierw powraca tęskniący w nadmorski dzieciństwa zaśpiew,
gdzie wiatr mewom wygrywa baśnie
na sklejonej z bursztynów fletni.

Później bezsenność się chwieje ciężka na nitce nerwu,
nim spadnie i popędzi wiatrem spienionym we krwi,
bijąc w serca drgające ściany, jak ptak kołujący ślepo.
Dopiero wtedy łuna owinie stary Petersburg,
i sierp przeszyje wzdęte kopuły cerkwi,
budząc z snu ciężki dzwon nadciągających epok.

Wtedy rozsypie się grom i spadnie iskrą
na twarz dziecka, jak czuły rumieniec.
Którędy, którędy płynęłaś najspokojniejsza kołysko,
sterując wśród morza płomieni?

Wspomnienie, jak twarz, kiedy mgła
spowija ją niebieska
w poranek od rosy mokry.
I grom: płynnego szkła
czarodziejski odprysk
w zdumionej źrenicy dziecka.

I odtąd już zawsze wstęgą modrą
prowadzi wspomnienie do arki dzieciństwa, kołyski
i odtąd już zawsze woła z głębiny zapatrzeń powrót,
jakże daleki i bliski.

II

Targał wiatr srogi mlecznej drogi trenem,
przez mgieł zasłony księżyc zielony tlił się,
nim uskrzydlony sen Andersenem
ptak srebrnopióry nad ciężkie chmury wzbił się.

Wiatr wiał nad głową zawieją płową,
samotny wył parostatek
przez gęstą północ ku czułym czółnom
śpiącym w kolebkach zatok.

I opętany powietrznym wirem
u brzegu pastuch grał bosy,
śląc znak fałszywy stepowych syren
rozwianym, jak siwy las, tonem
ślepym okrętom, zakotwiczonym
w mieliźnie nocy.

O, jakże trzepocą schwytanym motylem powieki
i rączka dziecięca dróg jasnych szuka. Lecz rano
na brzegu kołyski świetlisty snu obłok lekki
zdmuchniesz, jak bańkę mydlaną.

Już świt zakwita i spod kopyta coraz czerwieńsze
tryskają iskry i chmur złocistych płomienią żagle
i rozgałęzia się krzew dzieciństwa w drzewo młodzieńcze
i czeka burzy, co się wynurzy w łuny zwierciadle.

Ach, jakże zwodziło słońce, co w karnych pokłonach,
wzrok oślepiając głodny, witało południa najsłodsze.
Błądziłem, statek pijany, liryką wzruszeń tłumionych
chcąc w wonnym puchu jaśminu do serc człowieczych dotrzeć.

IV

Pamięci Aleksandra Błoka.

Krajobrazy ciemne, wzgórza dymu
ostre wiatry jesienne poniosły.
Odgarniając przestrzeń ciężkim wiosłem
w siny zmierzch płynął senny Marymont.

W żółtych drzewach wciąż jeszcze i jeszcze
naszym oczom zapach przyszłych snów kwitł.
Twarz, jak plakat spłukany przez deszcze,
towarzyszy jesiennej masówki.

Później gwiazdy kłuły oczy, jak ciernie,
i zmęczone, ciężkie kroki się wlokły.
Wtedy mojej miłości październik
w lustrach kałuż rozpiął namiot namokły.

Nie umiałem rozmieniać na drobne
mych pożądań, nienasyceń młodzieńczych.
I dlatego jaskrawie jak obłęd
gmach czułości przed twym okiem spiętrzył.

Miłość tłukła skrzydłem w niebo jak orzeł
lub jak grom, jak zaklęcie przed burzą.
Nie widziałem twego serca, być może,
gdyś kłamała, modre oczy mrużąc.

Nie widziałem twego serca na pewno,
gdy spod palców tryskały mi iskry
i mą czułość tobie niepotrzebną
zamykałem w łaknące uściski.

Wtedy przecież tyś mogła mnie rzucić,
chociaż dalej niósłby nas krok marzeń.
Pożądałem cię, westalko fałszu,
Miałem ciebie, pisklę rewolucji.

Przecież wtedy u powiędłych okien
całowałem miękkość twoich lic i
wytropiły nas podstępne kroki
przyczajonych, zadyszanych szpicli.

Zimna krata kładła się na niebo,
kiedym patrzał na Plac Teatralny,
słysząc w uszach dźwięczne kręgi śpiewu,
pocałunkiem spięte pożegnalnym.

I odeszłaś. Przewiały twe kroki,
jakże łatwo! Ale jam nie odszedł.
Trudna młodość chlusnęła krwotokiem
i wiatr śmierci musnął moje oczy.

Przeszedł rok, przeszedł drugi i trzeci.
I puch godzin na oczach. Jak cicho!
I ocknąłem się na innym świecie
odurzony samotną liryką.

Przez jesiennych liści rdzawą zamieć
tkałem strofy pajęczyny szeptem.
Ale teraz twą bezwstydną pamięć,
niby ścierwo przeszłości podeptam!

Znowu spokój. Tamto przeminęło.
Wiersz zostanie. Ale ja przeminę.
Lecz przeszłości żywe mauzoleum
zolbrzymieje spiżowym Leninem.

VII

Pamięci M. P.

Powoli opada słońce za ciepłe pagórki.
Powoli zmierzch sinym skrzydłem u drogi przyczaja się chytrze.
Zamilkły baterie. W kruchej ciszy podziemnym toczy się nurtem
świeża krew, zapładniając hiszpańskie łany pszeniczne.
W odległości jednego wystrzału jakże odmiennie biją
człowiecze serca za jednym i drugim wzniesieniem okopu:
tu kwiaty wzniesionej pięści — tam myśli krwawe jak dukat,
pod tęczą serc sprzymierzonych krwiopijcy ziemi niczyjej,
najemni emisariusze pijaków naftowej ropy,
alkazar fałszu i zbrodni w wianuszku świętego ducha.

O, jakże można zagasić płonące słupy oskarżeń
z bolesnych ustroni lirycznych? To tak jak gdybym rosą
ugasić chciał pożary zmartwychwstających cmentarzy
poległych o naszą sprawę. Tu nawet cichy wiew wspomnień
potrafi przetopić w płomień serca tlejące się zgliszcze.
To tutaj wióry ogniste szkarłatną łodygą rosną,
opierścieniając łuną proletariatu pomnik,
którego nie skruszy burza, nie zburzy armatni wystrzał.

Na pół oślepły ty szerzej patrzałeś, mój drogi,
niż tamci, czyhający za drugim okopu wzniesieniem.
A teraz na cichych oczach dotyk wilgotnych mogił
i chmura śpiewu, co pękła, posępnym kładzie się cieniem.
A teraz, mój drogi, nikt zmęczenia z czoła nie otarł
i nikt mi nie zatrze wspomnienia, co strzępem mroku zwisa:
graliśmy w szachy w Warszawie. Inaczej z kabiny pilota

mieniła się młodym oczom hiszpańskich pól szachownica.
A przecież to nie jest samotność. Okryci sławą Hiszpanii,
oczy mają otwarte, czekają na nas i nie śpią.
Ty z nimi czuwasz, dopóki nie zamknę oczu twych pieśnią.
Wtedy usłyszysz zwycięstwo, ostatnich snów mohikanin.

VIII

Po niebie zachodnim pierzchły
wspomnienia lekkie obłoki,
gdy na peronie o zmierzchu
żegnałem Tatry wysokie.

O sprzymierzeńcy marzenia,
paliła mnie łza pod powieką,
to przecież w waszym pierścieniu
mogłem oddychać tak lekko.

Nie łatwo było mi uciec
w ów zmierzch odlany ze stali,
gdy wyciem pijanych górali
płynęło wojny przeczucie.

Raz jeszcze oczom zamglonym
błysł granitowy wasz pochód,
a już wstrząsała peronem
mobilizacja popłochu.

Niech wicher halny mnie smaga,
jeśli zobaczę was znowu,
niech wzejdzie szkarłatna flaga
nad ziemią granitową!

Radośniej wtedy was zwołam
niż wówczas, ciemna ojczyzno,
gdy nad złamanym twym czołem
zawisła chmura faszyzmu.

IX

Tamten czas, kiedy ciężkie chmury pruły
czarnymi grzbietami morza wzdęty obszar,
gdzie wraki śpiewały wyzwolenia psalmy.
Pękły w końcu wypełnione podłością kopuły
rdzawych wzgórz, które prażył gwiazd srebrzysty obstrzał.
Ziemia drgała gwałcona detonacją armat.

Tamten czas, który z nieba posypał się śnieżny,
kiedy zmęczony wiatr brodził w zimnym piachu,
by nagle zgasił go ostatni — spóźniony wystrzał.
Jakże mi witać krajobraz spiętrzony z zwęglonej rzeźby,
kiedy w ubogi zmierzch dogasa tragiczny zachód,
kładąc się rdzawym cieniem na serc i na domów zgliszcza?

Tamten czas kiełkującej pomału nadziei
na ugorze wschodzącym osierociałych dzieci płaczem,
na mogile okrytej wierzby płaczącej cieniem.
Ochrypła syrena świtu — kogut zgłodniały pieje.
Wsłuchani w warczenie śmigieł, niewydarzeni tułacze
skrywamy swe życia w rów głęboki, jak westchnienie.

Iliada donkichotów i defraudantów niesławy
przeciąga heksametrem turkoczących wozów
i błyszczy złotem. Za nie serca by kupić chcieli.
A przecież czekają na nas polegli o inną sprawę,
czekają kroków naszych w muzyce dni, które wschodzą
spośród tumanów krwawych w jarmarcznej lat karuzeli.

Straszył nas głupią śmiercią podstępny warkot
i łuny żmiją pąsową pełzały po modrym niebie.
Po dziś dzień łuna ta cieniem na serce się kładzie.
W tamten czas powróciłem wspomnieniem
do ciebie, dzieciństwa arko.
Jakżeś daleko i blisko! Ty dzisiaj, fala na Newie,
pluszczesz swobodną pieśnią w dalekim Leningradzie.

Jak plik pożółkłych listów przewiązać wstążeczką płacz dziecka.
Już pająk bajecznych strychów cieniami wspomnień osnuł
dalekie i zamierzchłe: czas, kiedym miłość swą wyznał.
Stamtąd skoczyłem wprost w serce małego miasteczka,
gdzie wśród umilkłych muz uczyć się musiał eposu
poeta o sercu większym, niż ojczyzna.

X

GŁOS I (inkantacja elegijna):

Ojczyzno mojej młodości, dzieciństwa lotne obłoki,
Polsko mych brzóz i mych sosen, szumiące słów wodopoje.
Chociaż zamknąłem me serce w Tatr sinych pierścień wysoki,
to jednak oddech gorący wzlatywał pod niebo twoje.

Ilem to szczęścia i smutku powierzał ciepłej twej ziemi,
me wiersze były ziarnami, co kiełkowały w twej glebie
i wybuchały ptakami, skrzydłami zmierzchu sinemi,
by uciec od ciebie daleko i znów powrócić do ciebie.

I moim było twe lato: spalona słońcem równina,
suchy krajobraz ubóstwa, zgrzybiałe wierzby i wioski.
A dalej, gdzie wątłych sosen step się bezkresny uginał,
trwała twa przeszłość i żyła. I step trwał mickiewiczowski.

I moją była twa jesień: wieczory głębokie, jak stawy,
gdy nuty gwiazd odczytywał żab tęsknych daleki rechot.
Szopenem wiatrów łagodnych szumiał pagórek rdzawy,
rzuciłeś kamień do wody, kręgami niosło się echo.

A teraz, ojczyzno moja, twa jesień krwawi jak rana,
twe nieba, drzewa i domy spalone pod deszczem mokną.
I gaśniesz, jesieni krwawa, żołdackim butem zdeptana
i tli się głęboko w mym sercu twoja i moja samotność.

ECHO (stłumione i głuche, przybliża się i gaśnie w ostatniej strofie)

Oblicza ludzkie, mgłą
jak pola jesienne zasnute.
Kostnieją drzewa i krwią
zastyga na liściach smutek.

Jak żebrak z kosturem blask
w gościniec nowy odszedł.
Nad ziemią spojrzenia gwiazd,
jak podsiniałe oczy.

Rozpina skrzydła klon
nad skibą żołnierskich mogił.
W kopule nocy dzwon
odzywa się złowrogi.

Jak gdyby wśród pustych dróg
gnał cienie z Verdun i znad Marny.
Nie zabrzmi myśliwski róg?
Nie wzejdą łaskawe sarny?

Gdzieś trzeszczy kół słaby skrzyp.
Srebrnieje śmiertelny ugór.
Wędrują pośród skib
uśpione cienie pługów.

Przeorzą dalekie dni.
Wybuchną zbudzonym wierszem.
Lecz teraz pod ziemią tkwi
trafione szrapnelem serce.

GŁOS II (powtarzający echo)

Łun zwiastujące przypływy
dno nowym czasem wyścielą.
Nie wierzcie. Nie zburzysz szrapnelem
serca ojczyzny prawdziwej.

GŁOS III (szepce ojczyźnie uśpionej)

Ty jesteś ciszą. A we mnie
dojrzewa owoc. Jabłonie,
jak ty uśpione boleśnie
na ziemię swe cienie strząsają.
Swe serce ku ziemi tej kłonię,
niech krwawe smugi je przetną,
z skib ciepłe pługi wybuchną,
by mądre ujęły je dłonie.
Zbyt prostym powierzam je strofom.
Szeroki jest ugór, a jednak
dojrzałe z ziemi je podnieś.
W tę glebę uderz kilofem:
nie iskra tryśnie bezwiedna,
lecz płomień, co serce zapłodni!

ŚPIEW CHÓRALNY

Pamięci C. K. Norwida.

Słuchajcie, słuchajcie, jak dźwięczy
chór fundamentów pod ziemią.
I sen prawdziwy śnią, drzemiąc,
o zbudowanej z rąk tęczy.

Słuchajcie, słuchajcie, jak rosną
nowej ojczyzny sklepienia.
Wykuwa przyszłość z kamienia
złączonych dłoni rzemiosło.

Niech dźwięczą, gdy łuna strop znaczy,
łuna, co czoła opali:
młoty serdecznych kowali,
sierpy słonecznych oraczy.

27 marzec — 7 kwiecień 1940

WESELE POETY

BASI

ŚPIEW I

(Poemat)

Co się zdarzy przy drodze — nie wraca
i to co w wieczność odchodzi — ginie.
Nie płacz, nie płacz, zawsze pozostaje
urojona podróż po obłokach.
Nie płacz, zawsze jeszcze zostanie
tabun drzew niby masztów ze złota,
jeszcze pragnień w powietrzu śpiewanie,
jeszcze w trawach wędrówka zostanie,
albo grób — z niego jodłą wyfruniesz.

ŚPIEW II

Może przeminą gody ludzkie,
gody burzom płomieni podobne,
ale to co w nich ptakiem zostało,
pozostanie i będzie wołać
jak na drzewie, jak w gałęziach twoich,
które z kory zielonej obedrze
człek lub wiatr żelaznym obojem,
albo nawet mijając je zetrze
jakieś z lodu błękitne powietrze,
ale to, co w nim ptakiem zostało,
to jest dusza nad prochu ciało.

ŚPIEW III

Nie zapomnisz, nie zapomnisz skał,
bo się skałą w tobie zaśpiew stał,
bo gdy kochasz, a kochasz przez przestrzeń,
choć tak blisko, żeś się z morzem zlał,
toś wrysował się ogniem w powietrze

i nie zajdzie, ale będzie trwał
ten korowód, w którym coraz inny
malowany na chmurze i wodzie,
jakby ty w twoich cieni pochodzie
tak w powietrzu zastygniesz płynny
i choć gwiazdą byś nawet grał,
pozostaniesz, nie zapomnisz skał.

DOM POETY

I

Tam jest zawsze jesień,
pod krużgankiem drzew
zbiera złote jabłka
różowawy lew.
Tam jest zawsze zima,
w chmur lodowy łuk
modry łoś unosi
gałąź białych snów.
Tam jest zawsze wiosna,
na dymiącą ruń
ptak zielony zrzuca
skrzydła rudych łun.
Tam jest zawsze lato,
od zmarszczonych rzek
żółty niedźwiedź zwraca
ryty w miodzie łeb.

II

Oto dźwierze wiatrem rozwarte na przestrzał
kute w ciężkim metalu powietrze,
ponad nimi dzwony liliowe, nad niemi
drzew korony jak zielone ręce ziemi.
A nad furtą chodzi niby paw
herb w koronie z purpurowych traw.
Wozem ani karetą tam nie zajedziesz,
bo do dworu nie droga — strumień wiedzie,
po nim złote łabędzie — w ich biegu
sercem spłyniesz i staniesz na brzegu.

III

Wtedy będzie jakby kniei płynność
pół zielona, a pół brązowa,
która zwolna pod wzrokiem się rusza
żółtym puchem leżących tam zwierząt.
Więc niedźwiedzie łagodne unoszą
złotą mądrość dojrzałych głów,
więc jelenie, więc wilki i sarny
jakby zioła naprężonych snów —
porastają lawinami brzegi
i czekają milczącym szeregiem
na twój miękki spokój zapomnienia.
I jak z arką płyną za domem
pod skupionym słońcem wszystkich pór,
a czas przez nie przepływa i szronem
stygnie zwolna na ich wiecznym śnie.

IV

Dom jest jasny, zbudowany z blasku
jak powietrza bańka, która w więcierz
księżycowym rybakom uwięzła
i ma ściany jakby z roślin i światła
i z jeziora pułap, czy zwierciadła,
które gwiazdy odbijając wróży
do muzyki podobne i róży.

V

Tam się wiedzie miłość wszechstworzeniu
jak łodyga różowego zioła,
która rośnie w takim zamyśleniu,
że podobna jest sklepieniom kościoła
w stylu ptaków, a te w koło licząc
krople głosu — są harfą słowiczą.

OTWARCIE

Już wiał wiatr trzy razy, a zatem
most zwodzony zieleni opada
i w wierzeje przechodzą kwiaty,
sny i ludzie, zwierzęta i łuny,
a nad nimi ptaki ciche wieją
jak w milczenie zamknięte nadzieją.

O witajcie! kapele cykad
grzmią, w powietrzu kując kopuły
noc w girlandy ustrojona dzwoni,
a na przedzie wśród zielonych koni
widzę dzban niosącego Wodnika,
za nim smoki purpurowe suną,
na nich ludzie, którym Pismo mówi,
gdy tysiączne ominiesz zaklęcie,
na okrutnym smoku jeździć będziesz.

POWITANIE

Gdzie on? Wszyscy pytają i dzwonią
w złote jabłka pod kwitnącą jabłonią.
Gdzie on? W trawy naprężonej lutnie
uderzają zdziwieni i smutni.
Gdzie on? wszyscy ręce w zdumieniu
wznieśli nagle nad otwartą ziemią:
Ni w kolebce tam siedział, ni w grobie
ni to dziecko, ni elf, ni człowiek,
a rączkami uderzał w grzechotkę,
w której zwolna z lękiem rozpoznali
czarnych niebios świecącą emalię,
na niej morza się łoskot przewalał
i zmarszczonych lądów biała fala.
A on siedział i do siebie gwarzył
do narcyza podobny z twarzy.
Nad nim panna. Ach, tej nie wypowiem,
coś jak liści szum i fali ciało
i jak życie niezamknięte w słowie.

Więc gdy wszystko nagle zawołało:
— Gdzie on? — rzekła ręce splatając miłośnie:
— Jeszcze mały. — Zawołali: — Cóż się stało?
— Nic, do nocy, do wesela — urośnie!

Unosiły się jelenie i sarny,
wiały lotem migotliwym i sennym,
zanosiło grzybami i ptakiem
na zielonych polan uciszenie,
aż wiatr począł wznosić szkliste dłonie
i rozgrzane kształty zwolna studzić,
więc stawały niedźwiedzie i konie
i łasice zastygały zwolna,

aż stanęły i w posągi żywe
zamieniły się, a rude śliwy
obrzucały ich w stygnący czas
ulewami niedojrzałych gwiazd.

NOC

Szyby deszczu zamknęły noc
rozdzielając światło i świat,
śpiewał jeszcze jakiś obłok przelotny
i mijały ulewy lat.
Niebo rosło tylko. Jeszcze mniejszy
w trzaskających burzach magnetycznych,
tulił ciepło wiolinowych ramion
i obłoki nalewał w policzki.
I tak nadzy, w pierwotny czas
zasypiali zatuleni w futro
podpalonych gwiazdami niedźwiedzi
i wiewiórek łuskających lata
jak orzechy z zielonej miedzi
i kołysząc się w ziemi kolebie,
wyrastając z niej i w siebie rosnąc
obudzili się w ptasim niebie,
w które lilią wywiedli się prosto.

ŚPIEW KOŃCOWY

Ciała, które przechodzą, czym są?
czym to przemijanie — nie wiesz.
Ziemia podobna kataklicznym snom
odbita przezroczyście w niebie.
Ani w tym strumieniu przeminie,
ani w ludach, które przejdą w czas
jak piasek w starożytnych klepsydrach.
Ani wiatr, ani cień tak ogarnie
ich wianie nieustannych płaszczyzn.
Pozostanie, zawsze pozostanie
odbicie w niebie, czy chmurze,
a chmury spadając — powrócą,
a niebo wznosząc się — spadnie,
choćby deszczem, a w każdej kropli
pozostanie maleńki obraz.

Rozpoczęte dn. 17 I. 1942
Ukończone dn. 18. I. 1942

NOC

Madonno moja, grzechu pełna
w sen jak w zwierciadło pęknięte wprawiona.
Duszna noc, kamień gwiazd na ramionach
i ta trwoga jak ty — nieśmiertelna.

Madonno moja w grzechu poczęta
to nie są winy, którym łez brak.
Noc jak zwierzę zatulone w strach,
noc, którą zawsze pamięta.
Usta są gorzkie i suche do łodyg
spalonych tak młodo podobne,
oczy ogniem niepłodne —
złoty orzech.
Czym łuskać z zamyślenia?
Wiarę uczynić po zgonie?
Jestem jak blask twój, co tonie
w morzach powrotnych jak ziemia.

Madonno, czym mnie wybawisz od nocy?
Czy dziecko przywrócisz wygięciem warg na dół?
Snom kolistym, kwiatom, wodospadom
dasz się przeze mnie toczyć?

Uczyń ruch nieomylny, daj nazwanie
wiatrom chłodnym, które z dzbanów leją
płyn, co jak płomień jest.
Dziś noc i budzę się, zanim dojrzeję
w lusterkach twoich łez

III. 1942, Stawisko

ZIEMIA JAK OGNIA SŁUP...

Ziemia jak ognia słup. Tnie bat,
a nie zna czasu — kamień kruszy,
na oślep rzeźbi ciemne dusze
w zwalistych trumnach lat.

I katorżnicza huczy noc,
pod niebem skośnym ogień dławi
i jęk szubienic jak żórawi
u studzien pełnych głów i rąk.

A kiedy ryczy butów huk
po twarzach żon i synów, matek —
to każdy trup jest żywych bratem,
co orzą swój ojczysty grób.

My mamy usta — szabli sztych
od głodów wyschłe, z grozy sine;
my mamy oczy — śmierci krzyk —
celne, co trafią krwawą winę.

My mamy serca — młotów młot,
co przez stulecia ziemię kuły,
szybkie jak ostry cios jaskółek
i orlich skrzydeł — orli lot.

Przez nasze oczy próżne łez
o ziemio, płyń polami swemi,
aż każdy z garścią wolnej ziemi
będziem szturmować czas, co jest
jak popiół wiary. Wzniesiem dom
żelazny — ludom, burzom, snom.

1. I. 43 r.

WIATR

Wiatr bluzga, jak krew się sączy
na oczy — ciemności płachta,
w nim omackiem błądząc
czuję miękki opór pnączy.

A to są ciała chyba, chyba groby,
chłodne jak wody pręty,
to są ramiona trwogi
ludziom zmarłym odcięte.

Wiatr niesie piachu żagiel
nasmuża się na nas cienko —
— to woda — może wydmy nagie?
Ledwo nad wierzchem ręką
znak pożegnania odfrunie,
nowe piasków sklepienie
wiatr wzdyma w ciemnej łunie,
toniemy pożarci przez ziemię,
gdzie sami jesteśmy dnem.

Będziemyż sobie jak posąg
wydarty pokrywom wieków?
Znajdziemyż krüszyny włosów
z tych czasów na skroni zostałe?

Wołam cię obcy człowieku,
co kości odkopiesz białe: —
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój będzie miał w ręku —
sztandar ojczyzny mojej.

18. IV. 1943

JANUSZ STĘPOWSKI

RAPSOD MORSKI

WIELCY LUDZIE REWOLUCJI NA TLE WYPRAWY MORSKIEJ POWSTAŃCÓW W 1863 ROKU

I

Było to w dniu 23 marca 1863 roku. Gdyby nie owa dokładna data i szczegółowa przy tym relacja pamiętnikarza, zdawałoby się, że to autentyczne zdarzenie jest wymysłem jakiegoś dramatopisarza, który pokusił się o to, aby w efektownej scenie przedstawić najciekawsze postacie ówczesnej Europy dla scharakteryzowania ich osobistego stosunku do sprawy polskiej. Jak można wywnioskować z podanej daty, właśnie wtedy zarzewie Styczniowego Powstania ogarnęło Polskę płomieniem. Dalszy jego rozwój uzależniony był od pomocy z zewnątrz kraju: od dostawy broni i amunicji dla niedostatecznie uzbrojonych partyzantów, a równocześnie — na co tak złudnie liczono — od dyplomatycznych zabiegów celem nakłonienia mocarstw zachodnich, głównie Francji, do zbrojnej interwencji przeciw carskiej Rosji.

Idąc myślą za relacją pamiętnikarza — bądźmy cierpliwi, wkrótce poznamy go tu nie tylko z nazwiska — stajemy w tej chwili dziejowej na drugim krańcu emigracyjnego świata. Nie w Paryżu, w iluminowanym pałacu Napoleona III, lecz w Londynie, w skromnej, lecz sławnej wówczas redakcji *Kołokoła*, czasopisma rewolucjonistów rosyjskich. W ten chłodny, mglisty wieczór marcowy zebrali się już wszyscy zaproszeni. Jest ich ośmiu. W pokoju płoną świece w lichtarzach, okiennice są zamknięte. Narada odbywa się w ścisłym kręgu, w sprawie poufnej i naglącej. Zreferować ją mają Polacy. Jest ich trzech. Ich misja, jak się niebawem przekonamy, jest w istocie niezwykła.

Pięć pozostałych osób w tym gronie zna się już od dawna. Od wielu lat złączyła ich wspólna idea walki. Jako bojownicy o wolność i prawa sprawiedliwego świata zdążyli już zdobyć znaczny rozgłos nie tylko nad Wołgą i Newą, nad Sekwaną, czy na ujarzmionych, rozdartych ziemiach Italii. W istocie, jako przywódcy demokracji, znani są od dawna w całej Europie. Zwłaszcza jeden z nich. Jego nazwisko stało się od pamiętnej „Wiosny Ludów" porywającym hasłem. To on właśnie tchnął nowy żar w bryłę starego, stygnącego świata. Poważny, zamyślony, o twarzy okolonej szeroką, szpakowatą brodą, z uwagą przysłuchuje się w tej chwili ostatnim wiadomościom z Polski. Na czerwo-

nym pluszu fotela o wysokim oparciu widnieje jego siwa głowa tak wyraźnie, jak dzisiaj z podobizny nad każdą trybuną, w otwartych wrotach naszej epoki.

To Karol Marks. Jego obecność tutaj, w redakcji *Kołokoła*, na poufnym zebraniu poświęconym sprawie polskiego powstania, nie jest przypadkowa. Jak dzisiaj poprzez swoje dzieła, tak kiedyś w całym swym życiu był Karol Marks wielkim przyjacielem Polski i Polaków, walczących o wolność i niepodległość. To on, rewolucjonista, twórca naukowego socjalizmu, Marks, wielki myśliciel i działacz polityczny, człowiek uznający sprawiedliwość i ład społeczny jako jedyne władztwo nad światem, stawał zawsze jawnie i zdecydowanie przeciwko zaborcom Polski, piętnując ich przemoc, ucisk i nikczemność. Kiedy pruscy generałowie Pfuehl i Höllenstein zgnietli w potokach krwi powstanie wielkopolskie, już wówczas, w dniu 23 lipca 1848 roku, wystąpił Karol Marks w *Nowej Gazecie Reńskiej*, redagowanej wespół z Fryderykiem Engelsem, dając wyraz swym polonofilskim przekonaniom i swemu oburzeniu, które cisnął w oczy ciemiężycielom. „Żołdactwo pruskie — pisał wtedy — rozszalało się w Poznaniu na cześć króla! Polacy ponieśli śmierć pod ciosami bagnetów i od pocisków kartaczy. Pożary spalonych wsi polskich utorowały drogę i przywróciły tron królewsko-pruskiemu samowładztwu. Zbeszczeszczono mogiły, złupiono kościoły. Groza śmierci nad całym narodem — oto zdobycze pruskiego porządku"... I teraz, gdy rozgorzało w ogniu Styczniowe Powstanie, przybył Marks na zebranie, aby na szali polskiej sprawy złożyć nie tylko własne nazwisko, ale nawet samego siebie. Dla wielu z nas będą jego słowa olśniewającą błyskawicą.

Nie uprzedzajmy jednak faktów.

Zapoznajmy się tymczasem z drugim w tym gronie przyjacielem Polski. To Aleksander Hercen, redator *Kołokoła*, znakomity publicysta, niestrudzony działacz i organizator, nawołujący do nieustępliwej walki z caratem, twórca płomiennych manifestów. Dwukrotnie zesłany — do Permy i Wiatki — za rewolucyjne poglądy, odkąd znalazł się na emigracji w 1847 roku, podjął Hercen z powrotem swoją działalność, mobilizując wszystkie postępowe koła w Rosji przeciwko despotycznemu ustrojowi carskiemu, przeciw wstecznictwu kasty ziemiańskiej, przeciw służalstwu sprzedajnych czynowników. Chociaż jego publikacje są ścigane, przenikają jednak z Londynu w głąb Rosji, gdzie mimo zakazów wywierają ogromny wpływ na kształtowanie się umysłów i rozwój ruchu rewolucyjnego. To on, Hercen, wezwał rosyjskich oficerów i żołnierzy do braterstwa broni z Polakami. Kiedy polscy demokraci zrzeszeni w stronnictwie „Czerwonych" zaczęli organizować powstanie pod hasłem wolności, niepodległości, uwłaszczenia chłopów i równouprawnienia wszystkich obywateli — on, Hercen, pisał w 1861 roku do rosyjskich oficerów, stacjonujących w garnizonie warszawskim: „Iść wam raczej pod sąd, na katorgę, dać się rozstrzelać, jak Śliwicki, Arnhold i Rostkowski, niech was rozniosą na bagnetach, ale nie podnoście oręża przeciwko Polakom, ludziom, którzy z pełną słusznością walczą o swoje prawa". „Dla Rosji — głosił nieustannie w swych publikacjach — silna i niepodległa Polska jest znacznie bardziej dogodna jako

sojusznik, niż Polska rozdarta, poniżona i nienawidząca". „Chcemy niepodległości Polski, bo chcemy wolności Rosji. Jesteśmy więc z Polakami"... A gdy w noc z 22 na 23 stycznia 1863 roku wybuchło w Polsce powstanie, to on właśnie, Hercen, powitał je na łamach londyńskiego *Kołokoła* radosnym okrzykiem *Resurrexit!*

Przyjrzyjmy się jego twarzy. Jest pogodna, choć pokryta zmarszczkami przeżytych cierpień i trudów wytężonej, nieustannej pracy. Z jego oczu bije zapał i siła woli. Znana jest bezkompromisowa stanowczość Hercena. Ten 51-letni człowiek czynu tyle już razy dotychczas dał dowód nieugiętości swych przekonań! Ma wysokie, pięknie sklepione czoło, nad którym widzimy teraz w blasku świec jego oszroniałe siwizną włosy, długie, w tył zaczesane, przycięte poniżej karku, z rosyjska. Na zarośniętych policzkach przeświecają nad jego wąsami dwie grube bruzdy, gubiąc się w siwej spiczastej brodzie.

Jego sąsiadem jest obecnie — któżby pomyślał! — Józef Mazzini, jeden z najgłośniejszych demokratów włoskich, podobnie jak Garibaldi wsławiony w walce o zjednoczenie Italii, zagorzały wróg wszystkich imperialistycznych ciemiężycieli Europy, a zwłaszcza Napoleona III, jeden z najczynniejszych w owym czasie działaczy na emigracji, współtwórca założonego w 1850 roku w Londynie Europejskiego Komitetu Rewolucyjnego.

Obok Mazziniego — nieodłączny jego towarzysz Ledru-Rollin, prawnik, znany rewolucjonista francuski, oskarżony ostatnio o zamach na życie Napoleona III. Z kolei, za nim — Ogariew, poeta rosyjski, powiernik Hercena, współpracownik *Kołokoła.*

W tak dobranym areopagu rewolucyjnego świata — dwaj Polacy, komisarze Tymczasowego Rządu Narodowego: Demontowicz i Ćwierciakiewicz. Trzeci, wąsaty brodacz o jasnych, rybich oczach, to pułkownik Teofil Łapiński, stary żołnierz-tułacz. Wiadomo o nim, że przybył ostatnio z Turcji, a raczej z Kaukazu, gdzie jako dowódca polskiego oddziału brał udział w czerkieskim powstaniu, o czym napisał swoje wspomnienie, wydane kilka miesięcy temu, w 1862 roku, w Hamburgu po niemiecku w dwutomowej książce pt. „Die Bergvölker des Kaukasus und ihr Freiheitskampf" („Górale Kaukazu i ich walka o wolność"). Jego to właśnie pamiętnikom, drugim z kolei, które z czasem, w 1878 roku, ukazały się we Lwowie pt. „Powstańcy na morzu", zawdzięczamy dokładny opis owej niezwykłej narady w redakcji *Kołokoła.*

W zwięzłych słowach przedstawił wówczas sytuację w Polsce jeden z komisarzy, Ćwierciakiewicz. Rzeczowo, bez ogródek, skrytykował chwiejne postępowanie dyktatora Mierosławskiego, który ostatnio, w dniach 19 i 21 lutego — pokonany w bitwach pod Krzywosądzem i Nową Wsią na Kujawach — umknął za kordon pruski, skąd przedarł się z powrotem do Paryża. W ten sposób powstanie pozostało bez naczelnego wodza. Mierosławski, ukrywszy się w Paryżu, nie dawał znaku życia. Toteż Tymczasowy Rząd Narodowy postanowił, że jeśli nie zjawi się on do dnia 8 marca na placu boju, z tą chwilą jego władza dyktatorska przestaje istnieć. I tak się też stało. Po tym terminie dyktatorem na jego miejsce został wybrany Langiewicz, jego przeciwnik jesz-

cze z czasów szkoły wojskowej w Cuneo. Dowiedziawszy się o tym, Mierosławski ocknął się wreszcie. Lecz cóż uczynił? Zamiast na plac boju — ogoliwszy swą bujną, złocistą brodę, pomknął teraz koleją do Krakowa, aby tam załatwić z Langiewiczem swoje — jak to nazwał — porachunki osobiste. Owóż nie tylko powstanie, ale i morska wyprawa powstańcza z Londynu na Litwę straciła w ten sposób swego przewodnika. Jednak tylko chwilowo. Bo w tej właśnie roli ma go obecnie zastąpić — pułkownik Teofil Łapiński.

Nie dziw, że na wąsatym brodaczu skupiły się teraz spojrzenia wszystkich obecnych. Przede wszystkim bada go przenikliwy wzrok Hercena. Redaktor *Kołokoła* zna doskonale historię owej uplanowanej morskiej wyprawy. Ta myśl powstała jeszcze w 1861 roku. Jej twórcą był Ludwik Mierosławski wespół z Zygmuntem Sierakowskim, niezwykle zdolnym kapitanem sztabu generalnego, którego Milutin, rosyjski minister wojny, wysłał był wówczas z Petersburga do Paryża i Londynu. Cóż za ironia losu! Sierakowski miał wtedy zbadać regulaminy więziennictwa we Francji i w Anglii celem dokonania ulepszeń w carskich kazamatach. Oczywiście Milutin nie wiedział o tym, że jego protegowany młody sztabowiec, który niedawno temu zdał świetnie egzamin w akademii wojskowej w Petersburgu, już od kilku lat razem z Dąbrowskim, Padlewskim, Warawskim i innymi rosyjskimi oficerami zaangażował się czynnie w ruchu rewolucyjnym.

Hercen ufał Sierakowskiemu — należał on wszakże do tych oficerów, w których pokładał największe nadzieje w związku z przygotowaniami do powstania w Polsce. Pomysł samej wyprawy morskiej, której celem miało być dostarczenie broni i amunicji dla partyzantów, jakkolwiek śmiały i ryzykowny, nie był znów ponad miarę fantastyczny czy też niemożliwy do wykonania. Mierosławski, uzgodniwszy z Sierakowskim plan wspólnego działania, przyrzekł stanąć na czele owej wyprawy i osobiście doprowadzić ją do brzegów Litwy. Ze swej strony Sierakowski, mianowany wtedy przy organizowaniu powstania naczelnikiem wojennym Litwy i Żmudzi, zobowiązał się podjąć równocześnie z tą wyprawą ruch zbrojny w Kowieńszczyźnie. Spotkanie wyznaczyli sobie obaj w okolicach Połągi, na starym szlaku generała Giełguda, który trzydzieści lat temu, w Powstaniu Listopadowym, miał również w tych stronach otrzymać obiecaną pomoc z zagranicy w postaci 15.800 karabinów na statku „Symetry", znajdującym się wówczas pod dowództwem pułkownika Jana Pawła Jerzmanowskiego, sławnego z uczestnictwa w szarżach pod Sommo-Sierrą i Waterloo.

Dokładny wybór miejsca dla desantu postanowili Mierosławski z Sierakowskim pozostawić czasowi, uzależniając go od rozwoju przyszłych działań wojennych. W każdym razie Hercen pamiętał ich spotkanie tu, w *Kołokole*, gdzie w jego obecności uścisnęli sobie ręce. Liczyli na jego pomoc i w rewolucyjnych kołach na emigracji w Rosji. Oczywiście nie odmówił, przyrzekł uczynić wszystko, co tylko będzie w jego mocy. Tymczasem Mierosławski słowa nie dotrzymał. Sławny przywódca powstania wielkopolskiego, kampanii badeńskiej i sycylijskiej, okazał się niestety człowiekiem małym, nie umieją-

cym nadążyć za mirażem swej rozdmuchanej wielkości. A śpiewano o nim: „Mierosławski, nasz kochany, w ręce da nam oręż!" Ubóstwiała go młodzież. Z zapałem deklamowano wszędzie jego wiersz: „Do broni ludy!" Był człowiekiem ognistego pióra, lecz nie twardego miecza. — A Sierakowski? — rozmyślał Hercen. — Ten na pewno słowa dotrzyma. Lecz jego zbrojna ręka zawisła w tej chwili w próżni. Koniecznie trzeba mu pomóc. Koniecznie i bezzwłocznie. Jakby słyszał teraz jego wołanie z Litwy: — „Bracie!" i „Serce!". W ten sposób zwykł był Sierakowski zwracać się do ludzi, którym zaufał we wspólnej sprawie. A oto ów nieznany zastępca Mierosławskiego — pułkownik Łapiński! Kimże właściwie jest ten wąsaty brodacz o zimnych, rybio jasnych oczach? Czy będzie on umiał sprostać trudnemu zadaniu przedostania się morzem w sukurs Sierakowskiemu?

— Wszystko już przygotowałem do drogi — oświadcza tymczasem Łapiński. — Statek o nazwie „Ward Jackson", mocny, niemal że nowy *steamer*, o szybkości trzynastu węzłów, nabyty tajnie, według umowy z kompanią Pile & Spencer w Hartlepool, stoi na kotwicy w dokach Woolwich na lewym brzegu Tamizy. Sam dopatrzyłem kupna trzech nowych armat w fabryce Withfortha, jako też kupna amunicji, broni i całego żołnierskiego moderunku, co do jednego rzemienia, nie wyłączając nawet instrumentów dla trębaczy. Oddział, który zabieram w tę wyprawę, liczy ogółem 152 ochotników. Oficerów mam 14. Polaków — 98, reszta cudzoziemcy, zwerbowani w Paryżu lub w Londynie — Francuzi, Włosi, Anglicy, Rosjanie, Węgrzy, Niemcy, Szwajcarzy, Belgowie, nawet jeden Chorwat. — W tym miejscu pułkownik Łapiński dodaje cierpkim tonem: — Niechętnie przyjąłem dowództwo nad tą wyprawą. Nie jestem marynarzem. Na żegludze się nie znam. Kształcony jestem w artylerii.

— Ratujesz pułkowniku powstanie na Litwie! — zakrzyknął na to komisarz Ćwierciakiewicz. — Przed kilku laty dążyłeś pan morzem na Kaukaz, między plemiona Szapsugów i Netuchaczów. Walczyłeś w dzikich górach Czerkasji, nad rzeką Aderbe i w okrutnych przepaściach Adagumu. Przez dwa lata umiałeś tam, pułkowniku, prowadzić wojnę z carskimi wojskami generałów Filipsona i Kaufmanna. Teraz czekają cię z otwartymi rękami twoi właśni rodacy. Jeśli umiałeś przedtem pokonać tyle trudności, pokonasz je i tym razem.

—W tej nieszczęsnej godzinie ojczyzna nie pyta o żaden namysł! — odpowiada oschle Łapiński. Trudno mu w tym gronie wyrazić owe gorzkie, szydercze myśli, które dopiero z czasem zapisze w swych pamiętnikach. Jak to w tym czasie nalegał na niego jenerał Władysław Zamoyski, łagodząc jego obiekcje. Jak to tłumaczył mu dość osobliwie: „Spuść się na Pana Boga! Jeżeli odmówisz dowództwa w tej wyprawie, to wezmą pierwszego lepszego!..." — „Ha, trudno! — pomyślał wtedy Łapiński — kiedy wszyscy wariują, skądże ja mam robić z siebie wyjątek!" — Dosłownie, w tak rozbrajający sposób wyzna później, jaki to główny motyw skłonił go ostatecznie do wzięcia udziału w tej całej morskiej awanturze.

Jednak w gronie wybitnych rewolucyjnych działaczy nie stać go teraz na tak bezpośrednie wyznanie. Nie mogąc tym ludziom niczym zaimponować, spróbował Łapiński bodaj przekonać ich do swej żołnierskiej ofiary i — co najważniejsze — usposobić dla siebie życzliwie. Zależało mu na tym. Bo też potrzebował nie tylko ich poparcia, ale i najzupełniej realnej pomocy. Oto wyjście z Tamizy w morze zamknęła w tej chwili korweta rosyjska. Statek „Ward Jackson" nie mógł się wydostać z Londynu.

— Idziemy wszyscy za głosem fatalizmu! — mówi tymczasem niezmiennie oschłym swym tonem, w którym nie brak pewności siebie i nuty samochwalstwa. — Zgodziłem się przyjąć dowództwo w tej wyprawie nie dlatego, że komisarz Demontowicz przywiózł mi nominację na jenerała. Jako żołnierz czuję się w obowiązku spełnić powinność wobec mojej ojczyzny. Nie mogę być gorszym od innych szaleńców. Czy okażę się od nich lepszym, to w dużej mierze zależy od szczęścia.

Wtedy zabrał głos Mazzini. Co do powstania w Polsce, miał on dużo ideowych zastrzeżeń. Jego zdaniem — akcentował swoje słowa gestykulując żywo — polskie stronnictwo „Białych", a więc arystokraci, zamożna szlachta, obszarnicy, bogate ziemiaństwo i mieszczaństwo, bankierzy, kupcy, fabrykanci, przywłaszczyło sobie nadmierne prawa w kierowaniu losami powstania. Wiadomo, „biali panowie" pod puklerzem patriotyzmu troszczyć się będą tylko o zachowanie własnych korzyści i utrzymanie w dalszym ciągu wpływów i znaczenia klasy posiadaczy. Nie po myśli im bynajmniej walka o wolność i niepodległość Polski demokratycznej, ludowej — Polski robotników, chłopów, drobnej szlachty i pracującego mieszczaństwa. „Białym panom" wystarczy niepodległość taka, jaką tylko oni rozumieją, a więc jedynie w ramach postanowień kongresu z 1815 roku — na skrawku carskiego zaboru, bez oglądania się na resztę polskich ziem, zagrabionych przez Austrię i Prusy. Podczas gdy powstańcy z wszystkich dzielnic Polski wraz z młodzieżą międzynarodową, przybywającą do Polski z odległych krajów, krwawią teraz w bitwach, aby wywalczyć zwycięstwo haseł demokratycznych, o losach powstania decyduje tymczasem na emigracji stronnictwo „Białych", arystokracja z Czartoryskim na czele, firmując się imieniem całego polskiego narodu. W ich rękach — polityczne zabiegi. W ich rękach — dyplomacja w Paryżu, zgubna i z góry chybiona, gdyż nic tu w istocie nie pomoże największy łgarz i arcyłotr, na którego pomoc liczą: Napoleon III. Wasze powstanie, krew i ofiary — na nic!

— W takim razie — pochwycił Łapiński ostatnie słowa Mazziniego — jakim względom przypisać pańską własną pomoc, zbieranie składek i gorące publikacje na rzecz polskiego powstania?

Na to sędziwy pionier zjednoczenia Italii marszczy brwi i odpowiada z powagą:

— Wasza klęska, chociaż nieuchronna, obudzi jednak c a ł y naród. Duchowo scali ona Polskę, jak tyle klęsk odrodzić musi i moją własną ojczyznę, Italię. Takiej idei służymy wszyscy, walcząc o wielkie Jutro wyzwolenia.

Wtedy właśnie zaoponował Karol Marks. Według niego w tej chwili zbra-

tania się wszystkich demokratycznych narodów w walce o niepodległość Polski trzeba dać temu wyraz niemniej jawny, jak w latach 1831-2 i jak w 1848 roku. Trzeba nie tylko zdobyć się na czyn, ale wierzyć w jego zwycięstwo. Powstanie w Polsce wybuchło dwa miesiące temu, jest więc jeszcze czas, aby je z powodzeniem zasilić. Co więcej, Marks gotów jest w tym powstaniu wziąć osobisty udział. Jego wypowiedź w pamiętnikach Łapińskiego brzmi dosłownie:

— Na co czekać dłużej z prawami wolności, skoro ta wolność właśnie dzisiaj dopomina się o swoje zwycięstwo. Jestem zdania, że powstanie polskie uratować może i winna pomoc narodu niemieckiego. Ciąży bowiem na tym narodzie obowiązek naprawy krzywd, doświadczonych przez Polskę w trzykrotnych zaborach, dokonanych nie przez naród niemiecki, lecz przez zbirów, kłamców i nędzników pruskiego rządu, tworzących jego politykę i znienawidzony ustrój. Wierzę głęboko w nastrój lat 1831-2 i roku 1848, który dowiódł, jak przyjazne uczucia żywili Niemcy dla polskiego ruchu niepodległościowego. Jestem przekonany — oświadcza Marks — że starczyłoby mi rzucić hasło w lud niemiecki, abym jutro miał tysiąc ochotników, a za miesiąc— dwadzieścia tysięcy. Sam jestem zdecydowany stanąć na czele tego legionu i podjąć z nim walkę o wolność Polski. Zniosłem się już w tej sprawie z księciem Brunświku — dałby moderunek dla żołnierzy, broń i amunicję.

Nie dziw, że ta wypowiedź Marksa wywarła wtedy duże wrażenie. Hercen, Ogariew, Ledru-Rollin, nawet Mazzini, spojrzeli na Polaków. Ci jednak patrzyli w ziemię z wyraźnym zakłopotaniem. Niemców zgłaszało się wówczas bardzo wielu do ochotniczych oddziałów werbowanych za granicą. Pragnęli walczyć w polskim powstaniu. „Lecz nie chciano ich przyjmować" — pisze Łapiński w swych pamiętnikach. W istocie, taka była instrukcja Tymczasowego Rządu Narodowego. Nie ufano im. Nie znaczy to jednak, aby sam Łapiński miał zlekceważyć tak rewelacyjne oświadczenie Marksa. Przeciwnie, podziałało ono na jego wyobraźnię Cóż znaczył jednak ten żołnierz-tułacz, który wytarł grzbiet o dno piekieł na emigracji, a teraz przypadkowym zrządzeniem losu zaplątał się w morską kabałę?

Był zresztą ktoś z możnych tego świata, kto zabronił mu zadawać się z Marksem: hrabia Xawery Branicki! A Łapiński siedział niestety w jego kieszeni. Z dawna był mu winien 4.500 franków, najprzód za pobyt we Francji, a potem za wyjazd do Turcji. Obecnie ów hrabia był jednym z tych, którzy pchnęli Łapińskiego na Litwę. A to dlatego, że nienawidził Mierosławskiego. Gdy więc ten zrejterował ostatnio do Krakowa, skwapliwie „wynalazł" na jego miejsce pułkownika Łapińskiego, i innym — z hotelu Lambert i własnego pałacu przy ulicy Abatucci w Paryżu — gorąco go polecił. Zaiste, osobliwie gmatwały się sprawy możnych tego świata z losami żołnierzy Styczniowego Powstania.

Tym razem jednak — wiedział to dobrze Łapiński — choćby wielmożny hrabia na głowie stanął, nie usunie przez to rosyjskiej korwety z londyńskiej redy. Mogli coś na to poradzić jedynie tylko ci ludzie, od których „biali panowie" tak skwapliwie odżegnywali się, choć ich pomoc w tej dobie dziejowej

była najofiarniejsza, gotowa służyć własną krwią, czynem i myślą dla wywalczenia idei ogólnego demokratycznego dobra: rewolucjoniści.

— Nie moja rzecz decydować w tej ze wszech miar godnej zastanowienia sprawie — tłumaczył się wtedy Łapiński Marksowi. — Myśl pana przedłożę niechybnie generałowi Zamoyskiemu. Aliści mnie powierzono tylko tę morską wyprawę. I to wiem jedynie, że muszę opuścić Londyn — pojutrze. Wszystkie rozkazy zostały na ten termin wydane. Na statek „Ward Jackson" zaczęto już ładować skrzynie z amunicją, bronią i ekwipunkiem. Oddział też w całości zebrany do zaokrętowania. Tymczasem — i to mnie w tej chwili najwięcej niepokoi — u ujścia Tamizy stanęła dziś rano na kotwicy korweta rosyjska.

— Toż nie myślisz chyba, pułkowniku, wypłynąć w morze na pewną zgubę! — zawołał Ledru-Rollin.

— Muszę. Sierakowski pewno już czeka z partyzantami w Połądze.

— I nasz człowiek, Bakunin, w Helsingborgu — dorzucił Hercen. — Niewątpliwie ma on już dokładne wiadomości o ostatnich działaniach powstańczych na Litwie.

— Ależ pułkowniku, tymczasem owa korweta ruszy w pościg i zatopi twój statek, gdy tylko znajdziecie się na pełnym morzu! — wtrącił na to Mazzini.

— A jeśli nie będzie się mogła ruszyć? — uśmiechnął się Łapiński. I nagle zwraca się do Mazziniego: — Czy zechciałby mi pan pomóc? Chodzi po prostu o to, aby na tej korwecie na pewien czas zepsuło się coś w maszynach. To drobnostka w konspiracyjnym życiu. Całe szczęście, że na okrętach rosyjskich maszynowa załoga składa się zwykle z działaczy rewolucyjnych lub z cudzoziemców, wśród których dobrze jest znane pana nazwisko.

W dniu 25 marca 1863 roku statek „Ward Jackson" opuścił Londyn, wioząc ku odległym brzegom Litwy broń, amunicję i oddział ochotników pod dowództwem pułkownika Teofila Łapińskiego. U ujścia Tamizy minął stojącą na redzie korwetę rosyjską. Wszystkowiedzący wywiad carskiej ochrany nie przewidział wtedy tylko jednej jedynej możliwości. A mianowicie, że w tym dniu właśnie zepsują się na tej korwecie maszyny, na skutek czego nie będzie ona mogła spełnić powierzonego jej zadania: — zatopić powstańczy statek na pełnym morzu...

II

Jeden z najwybitniejszych historyków Powstania Styczniowego, Walery Przyborowski, nazwał tę morską wyprawę — opowieścią z „Tysiąca i jednej nocy". W istocie, niezwykłe są jej sprawy zakulisowe z uwagi na osobisty w nich współudział tak głośnych przywódców rewolucyjnego świata jak Marks, Hercen, Bakunin, Mazzini. Niemniej i sam przebieg tej powstańczej wyprawy jest jednym pasmem przygód, od pierwszej do ostatniej chwili. Już zwięzłe streszczenie zdarzeń w chronologicznym ich układzie przesuwa przed oczami sensacyjny, awanturniczy, niemalże fantastyczny obraz filmowy. Te cechy jednak nie wynikają tu z naszych intencji, lecz z charakteru okoliczności.

Pamiętać należy, że ten film, rzucony na ekran morskich widnokręgów, zrodziła historia 1863 roku, a więc ideały walki o wolność i niepodległość, wyrażone w hasłach demokracji, dla których nie było granic poświęcenia w ofierze krwi, życia i — co za tym idzie — w szaleństwie porywów. I o tym również pamiętać należy, że na szali losów zaważył wówczas tragizm dziejowy, który z klęską polskiego powstania nie posiał jednak daremnych mogił na rozdrożach świata. Wprawdzie zwyciężyła wtedy przemoc carskiej Rosji, lecz przez to pogłębiła tylko ową przepaść nienawiści i wzgardy, w którą z czasem sama runąć musiała, strącona z piedestału przez gniew ludu — przez rewolucję, ustępując miejsca zwycięskiemu pochodowi nowych pokoleń.

Jeśli uświadomimy sobie, że z „Wiosną Ludów" ruch niepodległościowy ogarnął w połowie ubiegłego wieku nieomal wszystkie kraje Europy, a uciemiężone narody wspomagały się wzajemnie pod hasłem walki „Za naszą i waszą wolność", nic w tym więc w zasadzie fantastycznego, że osoby współdziałające w powstańczej wyprawie morskiej 1863 roku wywodzą swoje dotychczasowe drogi życia z rozległych szlaków wojującej emigracji. Nie była to zatem jakaś bajka z „Tysiąca i jednej nocy", lecz w istocie krwią i potem wezbrany żołnierski i ludzki dramat z prawdziwego zdarzenia. W tych warunkach — nie może być inaczej — postacie tego dramatu muszą mieć za sobą przeszłość bujną, burzliwą i chmurną, już to w powstaniu polskim, Listopadowym, i węgierskim, i na emigracji w Turcji, i w walkach niepodległościowych na Kaukazie, i w Rosji, i na zesłaniu w tajgach Sybiru, i na paryskich barykadach, i w kampaniach powstańczych w Italii i na Sycylii, i w konspiracji: — w działającym od 1850 roku w Londynie Europejskim Komitecie Rewolucyjnym.

Po nitce do kłębka; dowiedzieć się o wszystkim możemy z wydanych nie tak dawno prac historiograficznych Adama Lewaka, L. Widerszala, W. Huberta, bądź też z pamiętników Łapińskiego, Mierosławskiego, ze wspomnień Władysława Mickiewicza i innych. Niestety, literatura to dość rozrzucona, nie zebrana dotąd tematycznie, a w pamiętnikarstwie — w sądach o ludziach i faktach — niezbyt obiektywna i ścisła.

I tak zawiłe wynurzenia Mierosławskiego w jego pamiętnikach, wydanych dopiero po pierwszej wojnie światowej, rzucają dość zamglone światło na całość sprawy. Jedynie tylko z wściekłej pasji można tu w Mierosławskim rozpoznać jednego z faktycznych projektodawców owego szaleńczego rejsu, uplanowanego jeszcze w 1861 roku wraz z Sierakowskim, przyszłym naczelnikiem powstania na Litwie.

Z kolei — wspomnienia Władysława Mickiewicza, syna wieszcza, w jego książce pt. „Emigracja polska w 1860—1890" odznaczają się osobliwą zaroztumiałością przy wielu nieścisłościach i błędach. Jeśli chodzi o wspomnianą wyprawę, którą — jak się okazuje — młody, wówczas 25-letni Władysław Mickiewicz pragnął osobiście dowodzić, zawierają jego wspomnienia jedynie obelżywe zarzuty, skierowane przeciwko swemu rywalowi, pułkownikowi Łapińskiemu, nie poparte przy tym — chociaż byłoby to rzeczą o wiele ciekawszą — żadną argumentacją.

Pamiętniki znów Łapińskiego, głównego bohatera tej morskiej eskapady, aczkolwiek przynoszą mnóstwo interesujących szczegółów, pomijają też wiele zasadniczych spraw i faktów. Stało się to zapewne dlatego, że pamiętniki te zostały napisane znacznie później (wyd. w 1878 roku), jak również i z tej prawdopodobnie przyczyny, że ich autor wolał przemilczeć rzeczy bardziej kłopotliwe, za które, bądź co bądź, ponosił osobistą odpowiedzialność.

Dopiero wydane w Moskwie i Leningradzie w 1933—4 roku kilkutomowe dzieło Wiaczesława Połonskiego pt. „Matieriały k biografii M. Bakunina po dielam gosudarstwiennych archiwów Moskwy, Pragi, Drezdena i Wieny" rzuciło pełniejsze światło na istotę zagadnienia. Oto w drugim tomie tego dzieła, w obszernej części czwartej, poświęconej Styczniowemu Powstaniu, cztery bite rozdziały odnoszą się do ówczesnej powstańczej wyprawy morskiej, wyjaśniając — na podstawie komunikatów rządu szwedzkiego, raportów pruskich władz, przejętej korespondencji i zeznań domniemanego szpiega carskiej ochrany Stefana Polesa-Tugenholda — szereg spraw i szczegółów dotychczas nieznanych, lub dotąd jeszcze nie wykorzystanych przez naszych historyków (z wyjątkiem krótkich aneksów, podanych przez Witolda Huberta w jego pracy pt. „Polskie dążenia morskie"). Z dzieła Połonskiego dowiadujemy się w szczególności, jak ważną rolę odegrał w owym dramacie znany rewolucjonista rosyjski Michał Bakunin, który znalazł się wówczas w Szwecji jako zbieg z Omska, dokąd rząd carski skazał go był na zesłanie. Występując czynnie po stronie polskich powstańców nie stanowił Bakunin odosobnionego wyjątku. Jak wspomniałem poprzednio, dzieje morskiej wyprawy wiążą się, obok niego, z nazwiskami sztandarowych rewolucjonistów.

I tak Karol Marks, jako zwolennik lądowej pomocy zbrojnej, rzucił wówczas myśl stworzenia legionu zwerbowanego w Niemczech, na którego czele gotów był osobiście stanąć i wkroczyć na ziemię polską. Hercen, polegając na pomocy rewolucjonistów rosyjskich, wzywał do braterstwa broni z powstańcami, co przyczyniło się do zawiązania „Komitetu rosyjskich oficerów w Polsce" i osobistego współudziału wielu z nich po stronie polskiego ruchu wyzwoleńczego. Za tę ideę oddali życie por. Śliwicki i ppor. Arnhold, których rząd carski stracił w przededniu Styczniowego Powstania. W samej akcji tego powstania wyróżnili się z oficerów rosyjskich — że wspomnę kilka tylko nazwisk dla przykładu — Jarosław Dąbrowski (aresztowano go w przeddzień powstania, 14. VIII. 1862 r.), znakomity wojskowy organizator, z czasem, w 1871 roku, generał i dowódca wojsk Komuny Paryskiej, Padlewski, Bossak-Hauke, kapitan Andrzej Potiebnia, dowódca partyzanckiego oddziału, poległy w bitwie pod Pieskową Skałą. Wreszcie — kapitan Zygmunt Sierakowski. Tego, jak wiemy, poznał Hercen osobiście jako jeden ze współtwórców planu wyprawy morskiej. Obiecał mu nawet pomoc w jej organizowaniu na emigracji, w Londynie. Stąd więc niechybnie — z redakcji londyńskiego *Kołokoła* — prowadzi zadzierzgnięta przez Hercena nić również do Bakunina.

Rola Mazziniego zasługuje na osobną wzmiankę. Z pamiętników Łapińskiego wynika, że wyświadczył on poważną przysługę powstańczej wyprawie, kla-

rując dla niej w decydującym momencie — farwater. Dzięki niemu stojąca wtedy u ujścia Tamizy rosyjska korweta została — na skutek defektu w maszynach — unieruchomiona. Wywinąwszy się w ten sposób z zastawionej pułapki, dowódca wyprawy pułkownik Łapiński zyskiwał jednocześnie kilka cennych dni dla przedostania się do szwedzkiego portu Helsingborg, gdzie wraz z Bakuninem mieli nań oczekiwać emisariusze Rządu Narodowego, celem uzgodnienia dalszych działań w drodze do Połągi, przewidzianej jako miejsce desantu. Sparaliżowanie ruchów carskiej korwety przez spowodowanie w jej maszynach defektu, aczkolwiek było dziełem Mazziniego, w niemniejszym jednak stopniu trzeba również przypisać właściwym wykonawcom tego zadania. Nie znamy ich z nazwiska. Sabotaż ów może jednak przykładowo świadczyć, jak wielu bojowników rewolucyjnego ruchu znajdowało się wówczas w carskiej flocie wojennej. Kiedyś, z czasem, potwierdzą to już w całej pełni salwy dział okrętowych podczas wielkich dni rewolucji listopadowej w Piotrogrodzie.

III

Drugi akt powstańczej wyprawy przenosi nas myślą na otwarte morze. Łatwo sobie wyobrazić, z jak zasępionym obliczem pochylił się wtedy dowódca rosyjskiej korwety nad dziennikiem okrętowym, aby w nim napisać kilka lakonicznych słów w związku z niemożliwością wyruszenia w pościg za statkiem, który w tym samym momencie wymknął się z zastawionych sideł.

Było to dnia 25 marca 1863 roku — rankiem, o godzinie 8.30.

Notatki w dziennikach okrętowych bywają krótkie. Obowiązuje je zwięzłość. W kilku jednak słowach streszczają nie tylko ważne, ale i doniosłe zdarzenia. W tym wypadku dowódca rosyjskiej korwety w najzwięźlejszej formie podpisywał właściwie wyrok na samego siebie. Jego los był od tej chwili przesądzony. Drzwi jego kariery zamknęły się. Sam, własnoręcznie, upamiętnił datę i godzinę swej dyskwalifikacji. Zamiast spodziewanej nagrody czekał go teraz sąd wojenny. Groziła mu degradacja. Mogło go równie dobrze spotkać coś gorszego. Toteż, aby obarczyć kogokolwiek ciężarem winy i pod bylejakim pozorem podejrzenia zakuć kilku ludzi w kajdany, zarządził na korwecie natychmiastowe przesłuchanie maszynowej załogi.

Tymczasem w soczewce lunety coraz bardziej malała na horyzoncie sylwetka statku „Ward Jackson". Jego nazwa, widniejąca na rufie, zatarła się już w oddaleniu. Pozostawiwszy za sobą londyńską redę statek zwrócił się w kierunku północno-wschodnim. Możemy być pewni, że rozwinął wtedy swą maksymalną szybkość do trzynastu węzłów, stosownie do solennych zapewnień jego armatorów, właścicieli firmy okrętowej Pile & Spencer w Hartlepool.

To się tak zdaje: — każdy statek w polu jego obserwacji przez lunetę czy — jak obecnie — przez lornetkę przypomina z oddalenia niepozorną łupinę, nic nie znaczący pływający drobiazg. To samo można by wówczas powiedzieć o „Ward Jacksonie". A jednak nie byłoby przesadą, gdybyśmy go w tym mo-

mencie porównali do wschodzącego słońca na morskim widnokręgu. Takim widziano go w każdym razie w ówczesnych marzeniach.

Był symbolem wielkich nadziei. Od tego statku zawisły losy powstania na Litwie. Oczywiście nie w zupełności, wystarczy jednak nadmienić, że wiózł on wówczas ładunek, który dla źle uzbrojonych powstańców przedstawiał nieocenioną wartość. Na ładunek ten składały się: trzy lekkie polowe działa typu Withfortha i 3.000 pocisków artyleryjskich, tysiąc karabinów, tysiąc ładownic i sto tysięcy nabojów karabinowych, ponadto 799 cetnarów prochu, 750 szabel i 200 lanc — z ekwipunku zaś żołnierskiego: 2.000 płaszczy, 1.000 francuskich kepi, 500 par butów, 500 koszul flanelowych oraz 50 siodeł z uprzężą. A dodajmy do tego najcenniejszą wartość, jaką zawierzono temu transportowi: 152 ochotników, stanowiących oddział powstańców pod komendą 14 oficerów.

Czy statkowi, który miał spełnić tyle pokładanych w nim nadziei, można byłoby coś zarzucić? Czy nadawał się do tej podróży? W istocie, walory szybkości „Ward Jacksona" mogły stanowić dumę jego armatorów. W tym samym czasie jeden z największych żagloparowców o nazwie „Great Eastern", prawdziwy dziwoląg, nazywany nie bez powodu „białym słoniem morskim", zbudowany w 1859 roku w Anglii i przystosowany wówczas do transatlantyckich podróży, mimo swych kół łopatkowych, napędzanych maszyną parową o mocy 3.400 KM, mimo nawet dodatkowej pomocy śruby, poruszanej drugą maszyną o mocy 4.900 KM, nie mówiąc już o możności wykorzystania przy tym wszystkich żagli na sześciu jego masztach, rozwijał jednak szybkość zaledwie do 14 węzłów. Chociaż do chwili obecnej nawigacyjne wyposażenie statków zostało znakomicie ulepszone i znacznie uproszczone, niemniej i dzisiaj maksymalna szybkość przeciętnego frachtowca nie przekracza średnio — od 12 do 15 węzłów.

Zapewne przy swoich zaletach szybkości miał jednak „Ward Jackson" jakieś poważniejsze mankamenty. Widać to choćby stąd, że jego właściciele przestali go ostatnio używać do transatlantyckich rejsów, aczkolwiek w tym czasie wzmógł się znacznie ruch emigracyjny, stwarzając niezłą koniunkturę dla przewozów pasażersko-towarowych między portami zachodniej Europy a Stanami Zjednoczonymi.

„Statki są zawsze w porządku" — powie kiedyś, później, nie byle jaki znawca ich indywidualności, Józef Conrad Korzeniowski. Chociaż chore czy sterane pracą, kapryśne z usposobienia czy znarowione z natury — „zawsze jednak można sobie z nimi poradzić". Muszą tylko — jego zdaniem — „trafić na odpowiedniego człowieka", który będzie umiał rozeznać się w ich możliwościach i cechach charakteru. Niestety, kapitan „Ward Jacksona", Robert Weatherley — postać dość ważna z charakteru swej funkcji w dziejach tej morskiej wyprawy — zbyt był zaabsorbowany własną osobą, aby sprostać wielkości powierzonego mu wówczas zadania. Jego stosunek do statku nie wynikał z jakiegokolwiek przeczulenia ani też z czułostkowości. Interesowały go wyłącznie tylko mętne widoki osobistych zysków, tym więcej, że zgodnie z określeniem, które charakteryzuje podobne indywidua, był to „człowiek zdolny do wszystkiego".

O ile można wierzyć jednomyślnej opinii dziejopisów powstańczej wyprawy, nie różnił się ów Brytyjczyk od tych ponurych kreatur, jakie wykołysały wówczas morza i oceany w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu, wsławionych „gorączką złota", „wyścigiem herbacianym" i handlem czarnymi niewolnikami. Rutyna nabyta w stałej kolizji z prawem cywilnym z dawna zatarła w jego sumieniu wszelkie różnice między poczuciem wartości ludzkiego życia a pojęciami honoru czy obowiązku. Aliści z drugiej strony ta sama ciemna przeszłość pozwalała wtedy łudzić się nadzieją, że ów Robert Weatherley jako kapitan „Ward Jacksona" okaże na stare lata niezgorsze chęci i zdolności przy procederze tak intratnym jak kontrabanda wojenna.

Było to jednak tylko złudzenie oparte na przeliczeniu się w kalkulacjach. Wszystko wskazuje na to, że popełniono wtedy błąd zasadniczy, nie doceniając wartości ludzkich jako gwarancji ważnej przy każdym większym przedsięwzięciu, a cóż dopiero w tak doniosłej sprawie jak ów przewóz zaopatrzenia wojennego drogą morską z dalekiego Londynu ku odległym brzegom Litwy.

Któż wyszukał owego osobnika spod ciemnej gwiazdy? Oczywiście organizacyjna strona morskiej wyprawy leżała całkowicie i wyłącznie w rękach powstańczego Rządu Narodowego. Z polecenia tego rządu działali wówczas w Londynie dwaj komisarze, Demontowicz i Ćwierciakiewicz. Ponieważ obaj nie znali się na sprawach morskich, musieli się oprzeć na fachowych ekspertach. Tych narzuciło stronnictwo „Białych", wynajdując ich wśród Polaków osiadłych na emigracji. Ich znajomość spraw morskich była dość ograniczona, cechowała ich natomiast daleko idąca pewność siebie, pochodzili bowiem bądź z arystokracji, bądź też ze sfer bankiersko-kupieckich, sprzęgniętych węzłami wzajemnych interesów z magnaterią.

Jednym z owych ekspertów był niejaki Albert Gur, polski emigrant, osiadły po powstaniu 1831-2 roku w Londynie, gdzie jako kupiec-liwerant zajmujący się przewozem towarów drogą morską zdążył dorobić się większego majątku.

Działając wtedy jako osoba podstawiona, zamożny ów kupiec, polegając głównie na walorach szybkości „Ward Jacksona", zafrachtował ów statek w towarzystwie okrętowym Pile & Spencer pod pozorem, że zależy mu na najrychlejszym przewiezieniu jego ładunku drobnicy z Londynu do Połągi. Zgodnie z warunkami zawartej umowy zapłacił on przy tej transakcji w kantorze wspomnianej amatorskiej firmy całą należność w sumie 25.000 zł., i to nie tylko z góry, *beforehand*, ale i *pay down*, czyli brzęczącą gotówką. Łącznie z nabyciem wojennego zaopatrzenia wyprawa ta kosztowała Rząd Narodowy 96.000 franków.

Drugi z ekspertów przewyższał pierwszego błękitną krwią, zresztą niczym więcej. Był nim książę Jan Sapieha, naówczas czynny oficer w służbie angielskiej marynarki wojennej. Rzecz charakterystyczna: jego usługi w tej morskiej wyprawie ograniczyły się wyłącznie do opiniodawczej strony przy wyborze „Ward Jacksona", łącznie z jego kapitanem. Ekspertyza obu tych rzeczoznawców, nieoględna i krótkowzroczna, uchybiała rozsądkowi. Trudno bowiem wyobrazić sobie, aby można było uczynić bardziej nieodpowiedni wybór. To

prawda, „statki zawsze są w porządku". Lecz trawestując tę conradowską maksymę nie zawsze można by to samo powiedzieć o ich kapitanach.

W ogólności, reasumując, nasz zryw powstańczy w 1863 roku — obok wielu błędów taktycznych i dyplomatycznych w złudnych zabiegach o pomoc imperialistycznych mocarstw, Anglii i Francji — wykazał jednocześnie kardynalne niedociągnięcia i uchybienia w realizacji planów morskich. W tej dziedzinie, chociaż kłębiły się różne projekty, strona wykonawcza została zbagatelizowana. Rząd Narodowy i jego emisariusze działający na emigracji pod wpływem stronnictwa „Białych" nazbyt naiwnie zawierzyli cudzej usłużności w transporcie morskim, zdając się przy tym w całości na obcą łaskę i niełaskę. Z chwilą wybuchu powstania, do którego zresztą przez lat kilka przygotowywano się zarówno w kraju jak i za granicą, na emigracji, nie dysponowano ani jednym własnym, zakupionym statkiem dla przewozu materiału wojennego do brzegów Litwy, chociaż ów plan wchodził z góry w rachubę zamierzeń.

Co więcej, zlekceważono nie tylko dobór odpowiednich środków, ale i sił fachowych, obznajmionych z morską żeglugą. Ani Mierosławski, ani jego zastępca w imprezie bałtyckiej pułkownik Łapiński nie byli marynarzami. Podobnie jak w tym ostatnim wypadku, stronnictwo „Białych", wywierając wraz z Władysławem Czartoryskim, Władysławem Zamoyskim i Xawerym Branickim poważny wpływ na organizacyjną stronę spraw morskich, zawierzyło całkowicie improwizacji, polegając na ekspertyzie ludzi nie z prawdziwego zdarzenia, lecz z czystego przypadku.

Dopiero gdzieś jesienią, pod koniec 1863 roku, przybył do Paryża zawezwany przez Rząd Narodowy komandor-porucznik rosyjskiej marynarki wojennej Władysław Zbyszewski, wykwalifikowany marynarz, znawca spraw morskich, zdolny przy tym organizator. O jego wartościach moralnych świadczy fakt, że otrzymawszy wezwanie od powstańczego rządu nie wahał się porzucić carskiej korwety, którą wówczas dowodził na morzu Chińskim, przesyłając jednocześnie pod adresem cara Aleksandra odręczne pismo, w którym zgłosił swą dymisję motywując ją obowiązkami Polaka, zdecydowanego służyć przede wszystkim własnej ojczyźnie.

Po przedarciu się z Dalekiego Wschodu do Francji zajął się tu Zbyszewski niezwłocznie organizacją kaperskiej floty powstańczej, wchodzącej odtąd w ramy tak zwanej Głównej Organizacji Sił Narodowych Morskich, opracowując od podstaw przepisy i instrukcje dla akcji zbrojnej na morzu. Niebawem organizacja ta dysponowała już dwoma statkami. Jeden z nich pod nazwą „Samson" został zakupiony w Konstantynopolu. Drugi, „Princess", nabyty w Newcastle, został w porcie tym przerobiony na okręt wojenny i otrzymał nazwę „Kiliński". Oba te statki miały prowadzić akcję kaperską na morzu Czarnym, głównie dla celów dywersyjnych, wspomagając przy tym kaukaskich Czerkiesów w ich walce przeciwko armii carskiego feldmarszałka, księcia Baratyńskiego. Nie zdążyły one jednak dotrzeć na miejsce swego przeznaczenia. O statku „Kiliński" wiadomo, że — wyruszywszy z Newcastle — został w trakcie swej podróży w dniu 12 lutego 1864 roku przyaresztowany w Maladze przez władze

hiszpańskie na skutek ingerencji rosyjskiego rządu. Jako powód tego przyaresztowania posłużył wymyślony na prędce zarzut, jakoby statek ten wiózł broń i zaopatrzenie wojenne dla opozycyjnego, wrogiego hiszpańskiemu rządowi stronnictwa karlistów.

Chociaż morska akcja pod kierunkiem Władysława Zbyszewskiego nie mogła poszczycić się żadnym efektywnym sukcesem, niemniej trzeba przyznać, że w ciągu krótkiego czasu zdążyła zgrupować przy polskiej banderze szereg ludzi o właściwych fachowych kwalifikacjach. W akcji tej brali udział czynny: przybyły z Brazylii inż. major Florestan Rozwadowski, płk. Eugeniusz Kot-Dębiński, kapitan rosyjskiej marynarki wojennej Kossak i inni. O rozległych planach głównego jej organizatora świadczy m. in. nawiązanie ścisłego kontaktu z kołami rewolucyjnymi we Włoszech, jak również przygotowanie baz dla powstańczych działań kaperskich, np. w Szanghaju, w Melbourne, w Nowym Jorku i San Francisco.

Główne zamierzenia Zbyszewskiego zdążały w tym kierunku, aby nie tylko ulegalizować polską banderę na morzach świata i uczynić ją tematem zagadnień międzynarodowych, ale aby przez jej obecność na morzu Czarnym odciążyć uwagę carskiej Rosji od pola walki na ziemiach polskich i litewskich, ogarniętych powstaniem. Wypada przy tym również nadmienić, że na nieprzeciętnych zdolnościach Zbyszewskiego poznał się od razu tak wytrawny taktyk wojenny i fachowiec wojskowy, jakim był ostatni dyktator Styczniowego Powstania — Romuald Traugutt. Z jego też rąk otrzymał Zbyszewski w lutym 1864 roku nominację i pełnomocnictwo generalnego organizatora floty polskiej.

Jednakże cała ta akcja była już o wiele spóźniona. Najżywotniejszy jej okres organizacyjny przypadł na czas chylenia się powstania ku upadkowi. Zapewne inaczej przedstawiałyby się losy bałtyckiej wyprawy, gdyby już wówczas, w marcu 1863 roku, mógł na jej czele stanąć tak zdolny fachowiec i organizator jak Zbyszewski.

Owoż i przykład, jak wiele myśli można by ześrodkować w polu naszej obserwacji: w małej, niepozornej sylwetce statku „Ward Jackson", który widzimy obecnie w drodze ku jego przeznaczeniu.

Śledząc północno-wschodni kurs tego parowca trzeba nam zauważyć, że zmniejszył on niebawem swą tak wiele obiecującą szybkość, dostawszy się w sferę niepomyślnego wiatru. Statek sztormujący w nieregularnych obrotach ósemki i nabierający burtami wodę bywa w takich razach igraszką fal, które — jak wiadomo — stanowią siłę bezwzględnie wyższą od okrętowych maszyn. Z tej przyczyny po szczęśliwym opuszczeniu londyńskiej redy niedługo trwała radość zaokrętowanych na „Ward Jacksonie" powstańców. Gdyby nawet ów sztorm nie sięgał dziesięciu stopni Beauforta, a średnia szybkość wiatru wynosiła wtedy znacznie mniej niż 23 metry na sekundę, wystarczy wczuć się w położenie młodych, nie obeznanych z morzem argonautów, by zrozumieć, że tę burzę ocenili jako straszliwą, pełną grozy, wiodącą ich ku przepaści zatracenia, od której tylko cudem zostali wybawieni. Podobno przez trzy dni walczył wtedy „Ward Jackson" z wściekłą wichurą i spienionymi zwałami wód. Mu-

siało być w tym coś prawdy, skoro uświadomimy sobie, że statek ten dopiero po trzech dniach podróży zakotwiczył w dniu 28 marca w szwedzkim porcie Helsingborg.

Postój w tym porcie, tak pożądany, trwał jednak krótko. Zamiast spodziewanej ulgi przyniósł też same troski i kłopoty. Ugruntowały one odtąd pasmo dalszych złowróżbnych przygód, które już potem nieprzerwanie wyrastać będą na szlaku wyprawy.

Jako emisariusz powstańczego rządu zjawił się wtedy w Helsingborgu — Walerian Kalinka, znany w późniejszych latach historyk Sejmu Czteroletniego. Wiadomości dostarczone dowódcy wyprawy, pułkownikowi Łapińskiemu, brzmiały niepomyślnie. Sierakowski nie rozpoczął jeszcze działań powstańczych na Litwie. Wiadomości te potwierdził również przybyły z Kalinką — Michał Bakunin. Co więcej — otrzymane przez niego samego poufne meldunki ostrzegały, że wywiad carskiej ochrany uprzedził o zamiarach desantu sztab stacjonujących na Litwie wojsk rosyjskich, które na skutek tego wzmocniły znacznie garnizon w Połądze.

Ten niepomyślny stan rzeczy pogorszyło jeszcze inne, zgoła nieoczekiwane zdarzenie. Oto tego samego dnia kapitan „Ward Jacksona", Robert Weatherley, dowiedziawszy się na miejscu od szwedzkich marynarzy, że lody w zatoce Fińskiej przedwcześnie w tym roku puściły, nie bez słuszności wysnuł stąd wniosek, że wyprawie powstańczej grozi teraz pościg nie tylko czasowo unieruchomionej na londyńskiej redzie korwety, ale jednocześnie całej niemal bałtyckiej floty rosyjskiej. Wtedy wyszło na jaw, jak w istocie nędznym tchórzem był ów angielski najmita, wynaleziony pod ciemną gwiazdą przez morskich satelitów stronnictwa „Białych". Jego postępek nie przyniósł też z pewnością chluby ani towarzystwu okrętowemu Pile & Spencer w Hartlepool, ani brytyjskiej banderze, uzurpującej sobie prawa do duchowego przewodniczenia nad światem mórz i oceanów. Po prostu ów nędzny osobnik, uszkodziwszy beczki, pozbawił statek i ludzi na statku — wody. Za czym pod pozorem jej nabycia w pobliskiej Kopenhadze skierował tam statek i natychmiast potem ulotnił się wraz z całą załogą. W ten sposób „Ward Jackson" pozostał bez kapitana.

Trzeba przyznać, że w tej trudnej sytuacji wykazał pułkownik Łapiński dużą przytomność umysłu. Niezwłocznie zakontraktował w Kopenhadze innego kapitana wraz z załogą, po czym co rychlej, w dniu 30 marca, zawrócił statek ku przeciwległym brzegom Szwecji — na redę portu Malmö. To skierowanie statku na szwedzkie wody terytorialne było rzeczą konieczną. Bowiem dłuższy postój w Kopenhadze mógł skończyć się niechybnym przyaresztowaniem „Ward Jacksona" przez władze duńskie. Łatwo zrozumieć, że na tym właśnie opierał swe brudne kombinacje kapitan Weatherley.

Nie od rzeczy będzie nadmienić, że rząd duński prowadził w tej dobie dziejowej politykę zdecydowanie przyjazną carskiej Rosji. Datowała się ta polityka jeszcze od czasów carycy Katarzyny. W tych warunkach, o ile każda sprawa polska w Danii mogła spotkać się wtedy z nieżyczliwym ustosunkowaniem się do niej, a nawet z wrogą ingerencją pod dyktandem Petersburga, o tyle — jak

pisze Witold Hubert, autor pracy historiograficznej pt. „Wojny bałtyckie" — sprawa polska mogła śmiało liczyć na przyjazną pomoc rządu szwedzkiego, gdyż ten, po utracie przed kilkudziesięciu laty Finlandii, prawie jawnie oświadczał się wówczas przeciwko carskiej Rosji. Zmuszony więc czekać na dalszy rozwój wypadków, nie mógł pułkownik Łapiński postąpić lepiej, jak wybierając właśnie szwedzkie wody terytorialne, a mianowicie redę w Malmö na postój dla powstańczego statku.

Korzystając z tej okazji przyjrzyjmy się bliżej wojskowemu kierownikowi tej bałtyckiej wyprawy. W rzeczy samej, trudno by w pułkowniku Łapińskim dopatrzeć się właściwości na miarę bohatera wielkiego dramatu. Obcy mu był rozpaczliwy heroizm uczestników Styczniowego Powstania. Aczkolwiek wydała go epoka romantyczna, nie należał do typów rycersko-marzycielskich. Jako żołnierz, z upodobania artylerzysta, z dziwnych zaś kolei życia powstaniec węgierski, później emigrant, długoletni tułacz na obczyźnie, w Turcji, ostatnio bojownik o wolność Czerkiesów na Kaukazie, zdążył ten brodacz poznać świat na wylot. Z niejednego kieliszka pijał i na różnych posłaniach sypiał.

Sądząc z jego pamiętników miał dar opisywania, umiał plastycznie obrazować zdarzenia, choć przyznać — trzeba — nie przejmował się przy tym zbytnio zasadami gramatyki, ani nawet ortografii. Parając się piórem najchętniej popisywał się znajomością języka niemieckiego, a to z tej przyczyny, że kiedyś, w pierwszej swojej młodości, kształcił się w wiedeńskim Theresianum. Nieźle o nim świadczy, że wbrew pamiętnikarskim zwyczajom nadmiernie swych zasług i zdolności nie przeceniał. Ale też z drugiej strony przemilczał częstogęsto rzeczy kłopotliwe, w których, tak czy owak, osobiście uczestniczył. A szkoda, miał bowiem życie bujne, nie chował się w cieniu, lecz śmiało nadstawiał głowy na różne niebezpieczeństwa tych burzliwych czasów. W zamian ta powściągliwość pozostawiła o nim pamięć nierówną. Pisano o nim rozmaicie.

Najpochlebniejsze świadectwo wystawił mu Bakunin. Według jego zdania był Łapiński żołnierzem dzielnym, śmiałym, sprytnym, lubiącym przygody i awanturniczość. Co przy tym najciekawsze, Bakunin nie miał bynajmniej potrzeby ani specjalnego powodu wystawiać tak życzliwego świadectwa temu artylerzyście polowego kalibru, widząc, jak improwizowanymi nićmi przyszył go los do owej morskiej wyprawy. Zdanie Bakunina wydaje się tym bardziej bezstronne, że jako jedyny ujemny rys charakteru wymienia on jednocześnie maniacką nienawiść Łapińskiego do Rosjan. Wojak ten bowiem w chwilach sposobnych do gawędy stale nawracał do pseudofilozoficznej doktryny Franciszka Duchińskiego, która tłumaczyła wówczas w sposób mętny, a dziś już całkiem komiczny, że Rosjanie nie są Słowianami.

Zresztą trzymały go się również i inne urojenia. Wierzył w rozmaite zabobony. Po dłuższym pobycie w Turcji tak się przejął wiarą mahometan, że uważał, iż jego życiem kieruje nieuniknione przeznaczenie, kismet: — los nieuchronny. Był fatalistą.

Najzupełniej inaczej maluje postać Łapińskiego niedoszły kandydat do za-

jęcia jego miejsca w bałtyckiej wyprawie — Władysław Mickiewicz. We wspomnieniach swoich („Emigracja polska 1860—1890") nazywa on Łapińskiego po prostu „szują o zszarganym sumieniu" i „pijaczyną", który ostatnio tylko przypadkiem „wywinął się od szubienicy". Zbyt dosadna to charakterystyka, aby ją tu przyjąć dosłownie. Nigdzie bowiem nie wyjaśnia Władysław Mickiewicz, na jakich podstawach tak ciężkie zarzuty opiera. Natomiast z zachowanych materiałów historycznych wynika, że sam Władysław Mickiewicz niezbyt poważnie się wówczas zachował.

Miał on wówczas lat 25, gdy — zatrudniony przez agentów powstańczego Rządu Narodowego w charakterze prasowego propagandysty — przybył z Paryża do Sztokholmu. Misja, którą mu powierzono, nie zadowala jego ambicji. Znano wtedy Władysława Mickiewicza z publikacji patriotycznych. Chętnie je nawet czytano z uwagi na nazwisko autora i ten wzgląd, w tym wypadku decydujący, że był synem wielkiego narodowego wieszcza. Nic atoli nie tłumaczyło jego pomysłu, aby w tym momencie miał zamienić swe pióro publicysty na szablę, i to od razu generalską. Wprawdzie od Władysława Mickiewicza tylko o trzy lata był starszy Józef Sułkowski w chwili, gdy wojskom napoleońskim wytyczał drogę do Egiptu poprzez angielską flotę na morzu Śródziemnym, ale też diametralnej różnicy przy tym porównaniu lepiej nie poruszać. Tłumaczył to młodemu zapaleńcowi i komisarz rządu Demontowicz, i Walerian Kalinka, i sam Bakunin. Daremnie. Szukał wówczas Władysław Mickiewicz poparcia w stronnictwie „Białych". Ale do Paryża było wtedy ze Sztokholmu daleko. W końcu pokłócił się z Bakuninem, na Demontowicza się obraził, o Łapińskiego, z którym starł się w ognistej sprzeczce, obsmarował potem piórem w swoich pamiętnikach. Co jednak najgorsze, zamiast pracować wtedy piórem dla sprawy narodowej w Szwecji, spakował z powrotem swoje manatki i wyjechał do Paryża. Ileż własnych, polskich intryg i prywatnego politykierstwa wiązało się z tym morskim scenariuszem filmowym!

Prócz tego rodzaju czysto personalnych kłopotów wmieszały się w sprawę bałtyckiej imprezy troski o wiele ważniejsze i bardziej zasadnicze. Statek „Ward Jackson" był skompromitowany. Tajność wyprawy zdekonspirowana. Jej utknięcie w Malmö ściągnęło na nią uwagę nie tylko wywiadu carskiej ochrany. Bo też jasne, że owa morska eskapada musiała wywołać ogromne zainteresowanie w całej Szwecji. Ujawniona obecnie, jakby na dłoni, w konsekwencji stała się powodem manifestacji szwedzkiego społeczeństwa na rzecz polskiego powstania. W krótkim czasie oddział zaokrętowany na „Ward Jacksonie" został zaproszony do Malmö i entuzjastycznie powitany przez miejscową ludność. Podobne przyjęcie, o charakterze bardziej nawet uroczystym, odbyło się następnie w Lund.

Prawda to przez historyków dowiedziona, że pieśń „Boże coś Polskę" zyskała wtedy w Szwecji dużą popularność. Śpiewano ją więc i w Malmö i w Lund, lecz to bynajmniej nie ułatwiało dalszej drogi wyprawie. Przeciwnie, przedłużający się postój zakorkował ją w miejscu wraz z nieszczęsnym „Ward Jacksonem", którego sylwetka w polu zwykłej obserwacji stała się w tym czasie aż

nadto dobrze znana carskim okrętom, patrolującym w bliższej i dalszej okolicy Sundskiej cieśniny. Wszystko to stworzyło sytuację dosłownie bez wyjścia.

Jest rzeczą wątpliwą, aby sam Łapiński, zdany wyłącznie na własne siły, mógł sobie poradzić w tym niezwykłym i wcale niewesołym położeniu. Na szczęście, jak uprzednio w londyńskim areopagu rewolucjonistów, znalazł tym razem w osobie Bakunina zarówno przyjaciela oddanego polskiej sprawie, jak i najbliższego, nie lada przy tym roztropnego doradcę. Plan, który w tych warunkach mógł w jakikolwiek sposób ułatwić wyprawie dalsze działanie, wymagał czegoś więcej niż pomysłowości.

Rozpatrując dziś ten plan, w istocie śmiały, w całości sprytny i przedsiębiorczy, niesposób go przypisać jednemu człowiekowi. Było to niewątpliwie kolektywne dzieło — jak gdyby owoc zawadiackiej i zamaszystej fantazji starego wojaka, owoc, w którym jednak niby dojrzałe pestki tkwił jednocześnie rozum doświadczonego rewolucyjnego działacza, konspiratora, znawcy ludzi i dróg wyjścia z najtrudniejszych opresji, ostatnio — zbiega z Omska. Do zrealizowania owego planu postanowiono wykorzystać wszystkie możliwe okoliczności sprzyjające. Sam ów plan polegał w pierwszym rzędzie na zmyleniu czujności wywiadu carskiej ochrany, jako też na potajemnym zastąpieniu „Ward Jacksona" przez inny statek, który by niespostrzeżenie mógł następnie spełnić desantowe, czyli — jak wówczas mówiono — debarkacyjne zadanie.

Jeśli chodzi o uśpienie argusowych oczu carskiego wywiadu, sztuki owej podjął się Łapiński w ten sposób, że wprowadzał w błąd niejakiego Stefana Polesa Tugenholda, którego trzymał u swego boku jako osobistego sekretarza, wiedząc z góry, że jest on szpiegiem ochrany, nasłanym dla śledzenia wyprawy. Przed tym osobnikiem przestrzec go miał zawczasu Aleksander Hercen. Czy jednak w ten sposób wywiad ochrany przestał w dalszym ciągu skutecznie działać, lub czy sam ów Poles przestał być tym samym dla wyprawy niebezpieczny — pozwólmy sobie w to wątpić.

W każdym bądź razie inne zamierzenia w tym planie powiodły się nadspodziewanie, chociaż ich realizacja wydawała się prawie niemożliwa. Przede wszystkim dlatego, że na wynajęcie nowego statku brakło wówczas pieniędzy. Ale z tym właśnie umiał sobie Łapiński poradzić. Oto udał się z Malmö do Sztokholmu, wprost do króla Karola XIV, przed którym wyłuszczył powody swej cichej wizyty i od którego wrócił ze sporą sumą pieniędzy. To samo udało mu się również w Kopenhadze, gdzie otrzymał był sekretnie większą dotację od hrabiny Danuer, wielce wtedy zagniewanej na rząd duński — i to nie bez powodu: unieszczęśliwiona była przez morganatyczne małżeństwo z królem Fryderykiem VII, gdyż małżeństwo to nie dawało jej żadnego tytułu ani znaczenia, przedstawiała bowiem — w pojęciu królewskich krewnych i kopenhaskiego dworu — osobę niższego pochodzenia.

Dzięki funduszom w ten sposób uzyskanym można było pomyśleć obecnie o wynajęciu jakiegoś innego statku w miejsce „Ward Jacksona", oczywiście przy zachowaniu największej tajemnicy. Wybór padł na pewien szkuner o nazwie „Emilia". Co najciekawsze, aby zatrzeć za sobą wszystkie ślady, postanowio-

no wynająć poza tym dwa inne statki, a mianowicie parowiec „Fulton" i żaglowiec „Christina Lorenza", z których dopiero pośrednią drogą, przez translokację na pełnym morzu, miał oddział powstańczy wraz z ładunkiem wojennego zaopatrzenia znaleźć się na pokładzie „Emilii".

Jeśli ten cały zawiły i w praktyce trudny do przeprowadzenia plan został w istocie z powodzeniem przeprowadzony, dowodzi to w ogólności dużej energii i nieprzeciętnych zdolności jego twórców i wykonawców. Miał jednak ten plan i gorsze strony. Znów zaniedbano w nim sprawę zasadniczą, natury żeglarskiej. Łodzie desantowe, zakupione wtedy aż w Hamburgu przez komisarza Demontowicza, współpracującego również w tym planie — okazały się nieodpowiednie. Nie wypróbowano ich nawet. Podobnie i sam oddział nie przeszedł żadnego wyszkolenia desantowego. Przy zastosowaniu tylu ostrożności nie przewidziano z góry, że oddział ten winien być zaopatrzony choćby w tak nieodzowne akcesoria jak pasy ratunkowe. Wprawdzie pułkownik Łapiński w swoich pamiętnikach zrzuca w tym względzie winę na komisarza Demontowicza oraz na kapitana „Emilii" Wilkensa, nic go tu jednak nie usprawiedliwia. Jako kierownik morskiej wyprawy powinien był zatroszczyć się o dobór żeglarskich akcesoriów, skoro o wiele innych, znacznie trudniejszych rzeczy zatroszczyć się umiał.

W międzyczasie — a czas coraz bardziej się przewlekał — fatalny „Ward Jackson" stojący wciąż na kotwicy na redzie Malmö jeszcze kilka razy dał powód do poważnych utrapień. Pewnego dnia wybuchł na nim pożar. Omal że nie wyleciał wtedy w powietrze, miał wszakże spory ładunek amunicji i siedemset cetnarów prochu. Innym razem, podczas nieobecności Łapińskiego, który wyjechał właśnie do Kopenhagi, niedwuznacznie zagroziła mu przepływająca obok carska korweta. Wtedy zastępca Łapińskiego, rotmistrz Tyszkiewicz, wydał rozkaz przeciągnięcia statku z redy do wnętrza portu Malmö. Ten zabezpieczający manewr pociągnął jednak za sobą wręcz odwrotne skutki. „Ward Jackson" musiał się poddać czasowemu aresztowi, a nawet prawie zupełnemu rozbrojeniu przez władze szwedzkie, zmuszone do tego kroku pod rygorem praw międzynarodowych, jak również i dla uniknięcia ostrego konfliktu z rosyjskim rządem. Wszakże już po gazetach się wtedy czytało, że statek ten wiezie wojenną kontrabandę dla polskich partyzantów.

Tyle przygód, przeszkód i przeciwieństw nie należało jednak w tej serii do ostatnich. Decydującym dla wypraw ciosem był szybki upadek powstania na Litwie. Prawda, Zygmunt Sierakowski słowa dotrzymał. Acz późno, bo dopiero w początkach kwietnia, podjąwszy ruch zbrojny w Kowieńszczyźnie, podążył on jednak po bitwie stoczonej w dniu 21 kwietnia pod Giniatynami szlakiem wytyczonego marszu na Połągę. Lecz w dniu 10 maja wpadł w pułapkę w Krokształch. Uwięziony wówczas przez carskich żandarmów, napisał w liście do rosyjskiego ministra wojny Milutina: „Może za kilka tygodni podpiszesz pan na mnie wyrok śmierci, ale i wtenczas nie będziesz mi mógł odmówić szacunku". Niemniej powstanie na Litwie straciło swego naczelnego wodza, zdolnego, ambitnego oficera sztabowego, w którym pokładano w tym rejonie

prawie wszystkie nadzieje. Wkrótce potem, w dniu 27 czerwca, został Sierakowski powieszony w Wilnie z rozkazu Murawjewa.

A jednak mimo wszystko wyprawa Łapińskiego wyruszyła z Malmö z początkiem czerwca. Zgodnie z powziętym planem jej uczestnicy nie zdawali sobie sprawy z ukrytego w tej podróży fortelu. Byli zrazu bliscy rozpaczy, sądząc, że wracają do Londynu. Ale rzecz cała wyjaśniła się niebawem. Otóż dnia 1 czerwca w Malmö zaokrętowano oddział z „Ward Jacksona" na mały parowiec „Fulton", po czym pod Kopenhagą, gdzie parowiec ten stanął, doszło do przygotowanej translokacji na żaglowiec „Christina Lorenza".

Jeszcze tego dnia, nocą, żaglowiec ów wyszedł z Sundu na pełne morze, gdzie po dwóch godzinach spotkał się ze szkunerem „Emilia", na który — po krótkim wyjaśnieniu sprawy przez komisarza Demontowicza — ostatecznie przeniesiono cały powstańczy oddział. Wywołało to wśród uczestników wyprawy szalony entuzjazm. „Z zapałem — wspomina jeden z nich tę chwilę — wdrapaliśmy się po linach na burty, wznosząc okrzyki: Niech żyje Polska!"

Statek „Christina Lorenza" popłynął w istocie do Londynu, lecz już tylko z własną marynarską załogą. W ślad za nim podążyły patrolowe korwety carskiej marynarki wojennej. Natomiast żaden z dowódców okrętów rosyjskich, mijając niepozorny żaglowiec o nazwie „Emilia", ani przypuszczał, że pod pokładem tego szkunera mieści się ów tak długo, od 23 marca, tropiony i ścigany oddział partyzantów, dążący osobliwym szlakiem, poprzez spiętrzone góry i rozwarte przepaście, ku brzegom Litwy. Co więcej, że mimo skonfiskowanego przez władze szwedzkie ładunku wiezie jednak ów szkuner znaczny transport broni i amunicji, zakupiony i załadowany potajemnie do jego luków w Kopenhadze.

Rzecz jasna, Połąga jako cel wyprawy nie mogła już wtedy wchodzić w rachubę. Ale i w tym wykazał Łapiński — zapewne nie bez pomocy Bakunina — niezłą pomysłowość. Jako miejsce dla desantu obrano bowiem pewną opuszczoną, zaniedbaną mieścinę letniskową, Schwarzort, leżącą na terytorium pruskim, na cyplu mierzei Kurońskiej. Zadaniem Łapińskiego było natychmiast po debarkacji oddziału granicę tę przekroczyć. Opór, jaki mogłaby nocą przy desancie stawiać garstka zaspanych żandarmów i celników pruskich, nie budził w tym wypadku specjalnych obaw.

Niestety, ostatnia scena owej awanturniczej wyprawy zakończyła się tragicznie. Zemściły się tu właśnie niedopatrzenia żeglarskie. Zapewne współdziałać przy tym musiały i czyjeś ręce, i to nie tylko carskich, ale i pruskich popleczników. Na dowód wystarczy przypomnieć, że łodzie desantowe zakupione były w Hamburgu.

Obraz tej końcowej sceny przedstawiał się następująco:

Wieczorem dnia 11 czerwca szkuner „Emilia" znalazł się u brzegów Schwarzortu. O godzinie 22 spuszczono dwie łodzie. Morze było wzburzone, ląd w odległości około dwóch mil morskich. W pierwszej, większej łodzi zgrupowano 32 ludzi. Przeciążono ją przy tym ładunkiem amunicji. W każdym razie to pewne, że z chwilą odbicia od statku łódź owa zaczęła szybko na-

bierać wody. Dopiero wtedy okazało się, że jest rozeschnięta, choć można również przypuszczać, że już przedtem była rozmyślnie podziurawiona.

W istocie, nie była to jakaś „kąpiel dla nóg", jak zrazu żartowano. Wioślarze, mimo swoich wysiłków, nie dobili już do brzegu. Łódź w połowie drogi do brzegu pogrążyła się w falach, a obecni w niej ludzie zaczęli tonąć, wzywając ratunku. Druga jednak łódź, w której znajdowali się oficerowie wraz z pułkownikiem Łapińskim, nie umiała tonącym udzielić pomocy. Ratując siebie — na łodzi tej przecięto hol łączący ją z łodzią desantową. Przy tym w ciemności, na wzburzonej powierzchni morza, stracono kontakt z rozbitkami.

Ów wstrząsający moment opisał dokładnie jeden z ośmiu zaledwie ocalonych wtedy ludzi — niejaki Henryk Rougemont, student francuski, uczestnik tej wyprawy. Jego opis zawdzięczamy listowi prywatnemu, adresowanemu do literata Eryka Isvara w dniu 27 czerwca 1863 roku z Woolwitch. List jego, przejęty i zachowany w archiwach carskiej ochrany, odnalazł niedawno Wiaczesław Połonski i zamieścił go w całości w swoim dziele pt. „Materiały do biografii M. Bakunina na podstawie carskich archiwów Moskwy, Pragi, Drezna i Wiednia".

Dzięki tym okolicznościom posiadamy dziś bliższe szczegóły, malujące przebieg desantowej tragedii w sposób bezpośredni:

...„Fala pokryła wszystko — pisze Rougemont. — Widać było dzielnych pływaków, walczących nieźle, ale bez skutku z wściekłością fal... Odwiązałem mój plecak i jeden z pierwszych wyskoczyłem z łodzi. Jednak na brzuchu miałem 60 naboi, które mi bardzo przeszkadzały w pływaniu. Toteż przypomniałem sobie w porę o moim kordelasie. Płaszcz i buty też mi bardzo przeszkadzały. Wtedy, płynąc lewą ręką, rozciąłem prawą pas od ładownicy i rękawy płaszcza. Zostałem w ten sposób tylko w spodniach i moich okropnych butach, ale nie opuszczała mnie energia. Ciągle płynąłem. Było nas jeszcze piętnastu ludzi na powierzchni morza. W tem zauważyliśmy stępkę przewróconej łodzi. Szybko dopłynęliśmy do niej jak do deski ratunku. Lecz schwycona przez zrozpaczonych pływaków tylko z jednej burty, przewróciła się, pociągając nas w głębinę, która pochłonęła wtedy większą część rozbitków. W tej chwili zginął Chain (ochotnik), płynący obok mnie. Miałem zaufanie do jego siły i męstwa. Prawdopodobnie wciągnęli go inni tonący na dno. Na powierzchni morza znajdowało się nas teraz zaledwie sześciu. Koledzy na pokładzie szkunera odpowiadali na nasze okrzyki. Jednak ciemności przeszkadzały im nas ujrzeć. Wreszcie łódź, kierowana przez dwóch dzielnych marynarzy ze szkunera, zdołała nas odnaleźć i wyłowić.

Niebawem spotkaliśmy jeszcze dwóch pływaków. Z 32 ludzi tylko ośmiu zdołało się uratować. Nasi koledzy powitali nas na pokładzie z szaloną radością i podziwem".

„W trzy dni potem — pisze w dalszym ciągu Rougemont o epilogu wyprawy — stanęliśmy na Gotlandii, gdzie szwedzka gwardia narodowa wzięła nas za piratów i wysłała do wsi Klinthamm. Przebywaliśmy tam do chwili, aż kor-

weta „Ocrad", wezwana telegraficznie, zabrała nas i odtransportowała z powrotem do Anglii, do Woolwitch, gdzie znajdujemy się obecnie.

Jesteśmy więc tutaj, dosłownie przymierając głodem. Otrzymujemy dziennie 1 szyling i 3 pensy, co starczy zaledwie na nędzny obiad... Nie mam bielizny, spodni, ni płaszcza. Pułkownik (Łapiński) nie ma ani grosza. Zamoyski (generał) radzi nam zamiatać ulice w Londynie. Ratujcie mnie — pan, Biraud i Bompard! Chcę zginąć za Polskę po bohatersku, a nie umierać tutaj w nędzy.

Wymieniam tu nazwiska tych co potonęli: Giliard, Marchera, Dominici, Robert, Longean, Hanetelle, Darsonval, Delfiers, Schelamberg, Glandman, Duireau, Chain, Thibaud, Elleraux, Trafico, Di Francesci, Kwiatkowski, Poneski, Wisiewski, Sosiewicz, Zelnerowski, Borowski, Piotrowski, Wieśniewski. Ocaleni: Chaplaix, Rougemont, Pear, von Siegenfeld, Payoth, Biller, Polaczek i Cholewa".

Oto wstrząsająca swą prostą, ludzką wymową ilustracja dramatu, który zawarł w dziejach Powstania Styczniowego zblakły już dziś na ekranie naszej historii — nieznany morski rapsod.

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

O KRZYWDZIE, WIELKOŚCI I AKTUALNOŚCI LOUIS DAVIDA

CZY ISTNIEJE WSPÓŁCZESNA KRYTYKA SOCJOLOGICZNA W MALARSTWIE?

Wilhelmowi Machowi

WYSTAWA DAVIDA W „ORANGERIE"

Zorganizowana w Paryżu wystawa z okazji dwóchsetnej rocznicy urodzin Louis Davida nie była zdarzeniem sezonu; spisek malarzy, krytyki i publiczności „dobrego gustu" przeciwko artyście, trwający półtora stulecia, nie wygasł, i David pozostał owym kłopotliwym „ojcem malarstwa nowoczesnego", którego szanować należy, ale szanować się nie ma ochoty. Otwarta w lipcu 1948 r. na „Dni Paryża" wystawa przeznaczona była raczej dla Anglosasów licznie przybywających w okresie wakacyjnym, a wrażliwych na europejski klasycyzm" davidowskiej „Andromaki", „Parysa i Heleny", „Sabinek" — niż dla „autentycznej" publiczności wernisażowej, która zjawia się dopiero w październiku.

Sensacjami sezonu 1947—8 pozostaną marcowe retrospektywy Turnera i Kleego, pomyślane jako ilustracja nowych prądów w malarstwie.

Prekursor „impresjonizmu" Turner, jeszcze na początku XIX stulecia występujący z hasłem „oddania nastroju przyrody", malujący jako stały motyw oświetlone słońcem morze, „chory na słońce", sprezentowany był po raz pierwszy w Paryżu. Jego sławne obrazy, zalane żółtym, jaskrawym światłem, olśniewającym, oślepiającym malarza — „Wschód słońca i bestia morska", czy „Okręt wojenny Téméraire holowany do portu", wypożyczone specjalnie przez rząd brytyjski — pokazały artystę niemal w komplecie.

Równie wyczerpująca była wystawa innego wizjonera, szwajcarskiego poprzednika „surrealistów", Paula Klee, któremu poświęcono cały rozległy parter „Musée de l'Art moderne", demonstrując olbrzymią większość jego płócien. Sztuka to nacechowana osobliwą poezją, ale odległa od jakiejkolwiek obserwacji natury, odtwarzająca stan ducha i osobiste uczucia artysty, przedstawiająca świat taki, jakim malarz go odczuwa, niepodobny do rzeczywistości, dziwacznie zniekształcony, jak rysunki dziecka, szaleńca albo dzikiego. To

był przegląd wszystkich metod „prymitywizowania", używanych przez współczesnych plastyków francuskich: technika rysunku jaskiniowego, Inków, Babilończyków, infantylnej mapy średniowiecznej. „Stwórca" — kształt wydrapany cienką linijką białą na fioletowym tle, unoszący się w nieokreślonej przestrzeni, złożony z drobnych fałdek, niby ubrany w kostium bóstwa asyryjskiego; albo plątanina kątów, przypominających bumerangi, ułożonych we wzór dywanu perskiego, zatytułowana „Rozsypany labirynt"; to znów składanka przekrojów: patrzenie z góry, jednocześnie w perspektywie, i — plan topograficzny, wszystko przenikające się wzajemnie na jednym obrazie: „Atmosfera wilgotnego pokoju z osobami". Koło niebieskawe na jasnym tle i wielokąt chwiejący się na podpórce: „Starcie zdecydowanego z niepewnym"; wreszcie przemieszanie elementów realistycznych, nieprawdopodobnie zestawionych, typowe dla współczesnego zdobnictwa „egzystencjalistycznego" (w okładkach, rysunkach, dekoracjach): dokładnie, fotograficznie narysowana twarz odrażającej kobiety, z równie wiernie odtworzoną żywą jaszczurką wplątaną w jej włosy: „Mina groźna"... Cały repertuar mód plastycznych ostatniego trzydziestolecia. Klee daje istną encyklopedię fantasmagorii „surrealistycznej", i nic dziwnego, że w przekonaniu krytyki paryskiej zasługiwał na pierwsze miejsce w galerii zdarzeń wystawowych.

Inaczej z Davidem, potraktowanym jako temat „szkolny" i drugorzędny; twórczość tego malarza, ktory poświęcił połowę życia na olbrzymie płótna o wymiarach 10×6 m., postanowiono pokazać w trzech pokojach z kuchnią i łazienką — bo trudno inaczej określić apartamenty „Orangerie", skądinąd świetnie się nadające do sprezentowania artysty o bardziej kameralnym dorobku. Nie było więc ani „Przysięgi na sali gry w piłkę", ani „Koronacji Napoleona", ani „Rozdzielenia orłów", choć pałac w Wersalu, gdzie znajdują się podobno te obrazy, odległy jest o kilkanaście kilometrów, zaś dyrekcja Muzeum Luwru rozporządza nowoczesnymi „Chaussonami", specjalnie przystosowanymi do transportu wielkich rozmiarami malowideł.

Artysta, związany z chronologią zdarzeń politycznych jak żaden inny w XIX stuleciu, potraktowany został anty-kalendarzowo, i obrazy z jednego okresu rozrzucono po rozmaitych salkach. Najbardziej tragiczne dzieło Davida, „Marata zamordowanego", powieszono tuż obok salonowo pogodnej „Pani Récamier".

Wreszcie — postępując za ustaloną od wieku opinią, że „David miał ambicję ilustrowania historii współczesnej i namalował wiele kobył bez wartości, a nie przywiązywał wagi do portretów i szkiców, choć w istocie te właśnie są dziełami sztuki" — zebrano masę żałosnych wprawek technicznych, zaśmiecających gabloty i dających rzeczywiście marne pojęcie o Davidzie. On sam zapewne zniszczyłby je chętnie, traktując szkice jako szkice, tj. jako pomocniczy rysunek nie przeznaczony dla widza. Nie mógł przewidzieć, że nadejdzie epoka, trwająca od czasów impresjonistów, w której robić się będzie t y l k o szkice, znakomite szkice, genialne szkice — do obrazu, który tak długo się nie

zjawia, że wreszcie szkic staje się sam w sobie dziełem: i van Gogh, Cézanne, Gauguin decydują się pozostać autorami szkiców.

Nonszalancja w organizacji wystawy szła w parze z bagatelizującym tonem krytyki. W artykule André Maurois „*De l'Académie Française*", zamieszczonym w *Les Nouvelles Littéraires* w dniu otwarcia wystawy (24 czerwca), powraca ocena, prześladująca Davida niemal do chwili, w której zamknął oczy: „...był mieszczaninem francuskim, dogmatycznym i zawziętym, i uczestniczył we wszystkich namiętnościach swojej klasy, zdobywającej wtedy miejsce dla siebie. Dopuścił z całą naiwnością, by odbijały się w jego twórczości idee, przesądy i manie owych czasów. Gdyby słuchał głosu geniuszu, tworzyłby arcydzieło za arcydziełem; ale David pozwolił się opętać doktrynom i robił przez większą część życia to, do czego nie był stworzony".

ROZMAITE GRZECHY ŚMIERTELNE LOUIS DAVIDA

1. DAVID POZA SMAKIEM NOWOCZESNYM

Gust współczesny dzieli historię sztuki linią ostro zarysowaną. Szanuje intelektualną „sztuczność", nie usiłującą naśladować życia ani „porywać uczuciem", „wyzbytą wszelkiego iluzjonizmu", udawania prawdy, a przeciwnie, świadomie podkreślającą nienaturalność; więc prymitywy, Fra Angelico, rzeźba średniowieczna. Ale dopuszczona jest też obserwacja rzeczywistości, prosta i celowa, bezefekciarska, „bezuczuciowa": Flamandowie, impresjoniści.

Za tę granicę odpada wszystko, co jest zdobnictwem użytkowo-potocznym, o charakterze popularnym, powszechnym, zrozumiałym społecznie przez swą wyrazistość, „naturalność": wszelka łatwa ornamentyka roślinna, zwierzęca, np. „wiedeńsko-secesyjna", bizantyjska, muzułmańska; „arabszczyzna dla ubogich"... Dalej: sztuka „namiętna", „liryczna", „śpiewna", usiłująca wycisnąć łzy z oczu, podkreślająca znacząco to, co „piękne i smutne" — romantycy, moderniści, sentymentalni realiści niemieccy, prekursorzy Żmurki, Styki, Stachiewicza itd.

I wreszcie: „kobyła historyczna", wykonana wiernie na podstawie studiów muzealno-kostiumologicznych, jakiś „Filippo Lippi malujący Marię Pannę na zamówienie klasztoru, i zakochany w mniszce służącej mu za model" („Filippo Lippi chargé de peindre une Vierge pour un couvent, et devenant amoureux de la religieuse qui lui sert de modèle" — autentyczny obraz Delaroche'a). A ponieważ gdyby David nie wpadł na pomysł malowania popularnych obrazów historycznych, nie byłoby prawdopodobnie Grosa, Verneta, Delaroche'a itp. itp., — więc na Davida spadło *odium* za zepsucie gustu na długie lata i za stworzenie jednej ze sławnych „szkół złego smaku".

2. DAVID ZDRAJCĄ IDEAŁU „SZTUKI DLA SZTUKI"

Pretensję ideologiczną do Davida mieli teoretycy „malarstwa dla malarstwa", „twórczości czystej", obrońcy „godności artysty", którzy wybaczyć mu

nie mogli, że wykonywał zamówienia polityków, że „Marata" robił na polecenie Konwentu (sejmu republikańskiego), „Przejście przez przełęcz św. Bernarda" na życzenie Bonapartego, a obrazy „rzymskie" dla podtrzymania ducha rewolucyjnego. Pogardę żywili dla niego impresjoniści i moderniści, powołujący się na van Gogha malującego parę starych butów, bo „temat jest bez znaczenia, tylko malarstwo samo w sobie", „lepsza głowa kapusty niż głowa Chrystusa"... — Zasady lansowane u nas przez Sygietyńskiego, który wszystkich malarzy polskich, propagatorów przeszłości narodowej, Brandta, Grottgera, Matejkę, nazywał „ilustratorami książek dla młodzieży", i przez Witkiewicza, który w swej monografii o Matejce przyznaje, że nie należy lekceważyć pracowitości zawodowej autora „całej piramidy przedmiotów i całego narodu ludzi", ale że poza tym już nic dobrego o tym artyście nie da się powiedzieć.

3. DAVID WYŁAMUJE SIĘ Z MALARSTWA FRANCUSKIEGO

Krytyka francuska licho opiekuje się Davidem, który psuje oficjalną koncepcję malarstwa. Sztuka plastyczna francuska w tradycyjnej interpretacji stanowi całość, „jedność kulturalną". Nie ma tu indywidualności reprezentujących bez reszty twórczość narodową, jak Dürer u Niemców, Rembrandt u Holendrów i Rubens u Flamandów; gatunki uzupełniają się wzajemnie, pejzażysta Lorrain równoważy mitologicznego Poussina, pogodny Boucher melancholijnego Watteau, romantyczny Delacroix klasycznego Ingresa itd. Tendencja tworzenia „szkoły" jest obca temu „wspaniałemu eklektycyzmowi", zasadzie *diversité dans l'unité* (jedność w różnorodności), i dwa kierunki inicjujące szkołę: *les Davidiens* oraz impresjoniści wyłamują się z ogólnej koncepcji kultury. Impresjoniści są jej przecież bliżsi, przez bardzo francuski wstręt do patosu, dramatyzmu, ekspresji; przez dyskrecję, liryzm, realizm, nie opuszczający malarstwa francuskiego nawet w średniowieczu, w tematach idealistycznych, religijnych, zawsze umieszczonych na tle prawdy życia codziennego. Ale David ze swą ambicją stworzenia cechu malarzy ludowych, popularyzujących historię i ilustrujących „tryumf narodu" aktualnymi płótnami, jest renegatem; historycy sztuki, wychowani na eklektyzmie *École Normale Supérieure*, jak np. Dorival czy Lavedan, odstąpiliby go bez żalu cudzoziemcom, i z tej okazji chętnie wyliczają szkoły teatralnego sztafażu „historycznego": niemiecką, austriacką, „barbizończyków", itp. itp.

4. NIECHĘĆ DO REWOLUCJI JEST NIECHĘCIĄ DO DAVIDA

David był typem „społecznika", nawet fanatyka — obcym cywilizacji francuskiej, która podobne charaktery wyłoniła tylko w okresie Rewolucji. Bo periody reakcji, „Restauracji", „Drugiego Cesarstwa", „Trzeciej siły", są bardziej typowe dla sceptyczno-stabilizacyjnej, zmieszczaniałej mentalności francuskiej.

Ciekawe, że obraz Wielkiej Rewolucji jest negatywny właśnie w literaturze „popularnej", odpowiadającej poglądom „średniego obywatela": np. u Du-

masa-ojca w sławnym cyklu beletrystycznym „Pamiętniki lekarza", w „Aniele Pitou", w „Kawalerze de Maison-Rouge", gdzie autor raz po raz wykorzystuje budzące obrzydzenie chamstwo rewolucjonistów jako element „niesamowity"; w „Kawalerze Hoffmannie" („La Femme au collier de velours") młody poeta niemiecki, przybyły na studia do Paryża, ze wstrętem obserwuje wypadki Terroru; na granicy sankiuloci kontrolują jego paszport i wypisują wizę bardzo nieortograficznie: „Nigdy między Francuzami nie było tylu analfabetów co wówczas, i nigdy Francuzi nie mieli więcej ochoty, by zapisywać stosy papierów nieczytelnymi kulfonami".

„Termidor" najpopularniejszego dramaturga XIX stulecia, Wiktoryna Sardou, sztuka „tak bardzo antyrewolucyjna, że aż antyfrancuska", jak mówił o niej Clemenceau, została lekko zmodyfikowana przez autora na życzenie... parlamentu; było to po klęsce 1871 roku.

A jak wygląda Rewolucja w oczach A. France'a w „Les dieux ont soif" („Gdy bogowie łakną"): niepotrzebny kataklizm, w którym elementem stabilizacji jest z ironią opowiedziana historia dziewczyny, pieszczącej na początku powieści robespierystę, a na końcu kogoś z innej frakcji... Bohater France'a, ginący niedorzecznie fanatyczny malarz Gamelin — to przecież uczeń Davida...

David ściąga na siebie nienawiść, jako największy artysta Rewolucji, która poza malarstwem, w innych dziedzinach sztuki, w teatrze ani w literaturze nie zdążyła tworzyć dzieł wybitnych. Oto jak o nim pisze Chénier, wysłany przez Robespierre'a na szafot nie za to, że był poetą, o czym współcześni nie wiedzieli, ale za wściekłą publicystykę antyrewolucyjną:

Arts dignes de vils tyrans qui dévorent la France,
Dignes de l'atroce démence
Du stupide David qu'autrefois j'ai chanté.

(Oto sztuka godna podłych tyranów rozszarpujących Francję, godna okrutnego szaleństwa głupiego Davida, którego kiedyś opiewałem).

5. POSTĘPOWCY TYPU ROMANTYCZNO-ANARCHICZNEGO TEŻ ODWRACAJĄ SIĘ OD DAVIDA

Ale romantyczni dziewiętnastowieczni zwolennicy rewolucji również nie żywili sympatii dla Davida, który wydawał im się naiwnym intelektualistą, racjonalistą malującym swoje postacie dobitnie, jednoznacznie, bez dbałości o nastrój i poezję. „Marat zamordowany", narysowany dokładnie, przejrzyście, patetycznie, jak rzeźba, leży jak na pomniku, sprezentowany ludowi męczennik Rewolucji, otoczony glorią: budzi litość, lecz zarazem stanowi wzór bohatera. „Chodźcie, patrzcie — i brońcie rewolucji!" Przygnębiający temat — zwłoki — służy agitacji „przyszłościowej", daje przykład stałości, wytrwałości, wzywa do przetrzymania!

Jakże inaczej pokazuje ofiary walki o wolność Eugeniusz Delacroix, mistrz wielbiany, któremu Baudelaire przyznaje tytuł największego malarza stulecia. Les massacrés de Scio": ci pomordowani o twarzach czarnych od bólu, przed miercią konwulsyjnie ściskający się wzajemnie, o oczach załzawionych, przerwionych i szeroko otwartych — czy tu można coś jeszcze uratować? Oto mierć budząca tylko przygnębienie — nieszczęście nieodwracalne, które poszło a marne. Obraz, choć poczęty z ducha rewolucyjnego i ze współczucia dla powstańców greckich, ma za temat beznadziejność, tragiczny fatalizm walki o wywolenie, nie propagandę ideałów wolnościowych. „Zdobycie Konstantynopola rzez krzyżowców": niebo ciemne od dymów pogorzelisk, katastrofa końca ywilizacji, bizantyńska architektura rozsypująca się w gruzy, — i pośród tego ycerze chrześcijańscy, zdziwieni, posępni, nie wiedzący po co tu przyszli. Śmierć Sardanapala": wraz z konającym władcą giną kobiety jego haremu, wierzęta domowe, stosy dzieł sztuki, produktów zapomnianej kultury. Obraz, tóry można by zatytułować: „bezsens historii". Wreszcie sławna „Wolność rowadząca lud na barykady"; żałośnie obnażone ciała poległych, fanatycznie ozszerzone oczy przywódcy, Wolność o twarzy kamiennie obojętnej, o pierach pozbawionych sutek... jakże daleko jesteśmy od pogodnego optymizmu Davida!

A jednak fatalizm Delacroix czy rozpaczliwy sarkazm Goyi w „Rozstrzelaiu powstańców" bliższe były socjalistom utopijnym, Proudhonowi, Fourieowi, Leroux, romantykom, marzącym o szczęśliwym ustroju, w którym „woda norska zmieni się w lemoniadę, a wieloryby będą się zaprzęgały do ciągnięcia krętów", rewolucjonistom typu bajronowskiego i anarchicznego, wyśmianym rzez Marxa w „Nędzy filozofii", usiłującym pogodzić mistycyzm z przewroem, jak jeszcze długo później nasz Miciński („Kniaź Patiomkin"), Żeromski „Róża"), Niemojewski, Daniłowski...

6. DAVID MA POCZUCIE CIĄGŁOŚCI KULTURY

I ta cecha nie odpowiadała powierzchownym rewolucjonistom, katastroficzym, anarchicznym, ahistorycznym. Powoływano się na „abolicjonizm" Rewoucji, która wprowadziła nowy kalendarz itp.; sam David podpisywał swoje brazy: „*l'an II*" („Wolności rok drugi"). Ale zapomniano o impecie konstrukyjnym, celowo n a w i ą z u j ą c y m do tradycji; nowa numeracja lat miała dgrodzić przyszłą epokę od znienawidzonej monarchii, lecz sama Republika yła dalszym ciągiem rzymskiej!

Ta świadomość zatarła się z czasem; w wieku XIX wykształcenie klasyczne viązało się nawet z pojęciem reakcji; ciekawe, że np. główny przedstawiciel Komuny Paryskiej w literaturze, J. Vallès (o którym studium opublikował Boy-Żeleński w 3 n-rze lwowskich *Nowych Widnokręgów*), w swoim cyklu powieciowym namiętnie zwalcza pedagogię opartą na starożytnych. Na próżno szukać w książkach Vallèsa scenerii społecznej Komuny; jest to nieustanna pole-

mika z Plutarchem i Horacym, i to w latach 70-tych wystarczyło, by zakwa fikować autora jako buntownika.

„Piękną Helenę" Offenbacha uważano za operetkę antyrządową nie tyl dlatego, że pokpiwała z królów, ale głównie z tej przyczyny, że ośmielała parodiować starożytność: Menelaos z monoklem, itd.

Dlatego tematyka klasyczna Davida odepchnęła od niego postępowców. N rozumieli oni założenia, które uszanowaliby marksiści: historia dla Davida j całością, jego obrazy „rzymskie" wskazują przodków i prekursorów Rewoluc pouczając o nich ich aktualnych spadkobierców.

Bohaterem Davida jest „człowiek wieczny" — ten sam Horacjusz o czys narysowanej, wyrazistej, trochę abstrakcyjnej twarzy występuje z szarfą tr kolorową na „Przysiędze w sali gry w piłkę"; polegli Rzymianie w „Sabinkac mają gest zamordowanego Marata. Chwyt artystyczny o prostej wymowie ide wej: człowiek Rewolucji jest kontynuatorem Historii. David zaprzecza te Thiersa, Carlyle'a, Renana i innych reakcyjnych historyków, dla których R wolucja była paroksyzmem przerywającym normalny bieg dziejów, z trud potem nawiązujących pęknięte ogniwo rozwoju. Dlatego David zgadza się s żyć Napoleonowi, co mu wyrzucano jako zdradę Rewolucji.

Ale oddzielać epokę Cesarstwa od Rewolucji nauczono się dopiero w połow XIX wieku; dla współczesnych Bonaparte był kontynuatorem Dantona, M rata, Robespierre'a, Saint-Justa; był zdolnym generałem, który obronił Rew lucję, zawlókłszy ją do Europy, a po władzę dyktatorską sięgnął, gdy zagroż nie Francji wymagało silnej ręki.

Artysta opuszcza ojczyznę dopiero wtedy, gdy Rewolucja skończyła się n wątpliwie, i umiera na wygnaniu w Brukseli, za Restauracji — pracując przec nad „Leonidasem", dziełem przekazującym desperację Rewolucjonistów pami przyszłych pokoleń.

WIELKA POLEMIKA O DAVIDA W KRYTYCE FRANCUSKIEJ

Hipolit Taine miał być podobno twórcą krytyki środowiskowej, historycz i socjologicznej; czyżby ta szkoła składała się tylko z założyciela? Bo o kont nuatorach we Francji głucho. Mamy w pamięci od wczesnej młodości ten n wspaniały rozdział „Filozofii sztuki", w którym Taine interpretuje wedł swojej teorii genezę malarstwa flamandzkiego. Jego obfitość, sybarytyzm, op lencja wynikają nieuchronnie z kolejno analizowanych składników: Taine o suje ziemię niderlandzką, tłustą, słoną, czarną; roślinność tak bujną, jak nigd w Europie, „dżunglę w kolorze ciemnozielonym od nabrzmiałych soków". N tych najwspanialszych na kontynencie trawach wypasły się trzody, dostarcz jące „mleka, które gdzie indziej nazwanoby śmietaną, serów, które w kra uboższym uchodziłyby za masło". Wieki bogactwa, spokoju, handlu zam skiego, wyprodukowały niemal z automatyczną koniecznością to malarst dokładne, realistyczne, pełne szczegółów, pasjonujące się materialną techni

ycia codziennego, jedzeniem, mieszkaniem, robieniem zapasów; ciężkie i o ko-rycie nasiąkniętym ciemnymi tonami.

Ale na próżno szukać podobnej konsekwencji we współczesnych pracach *laîtres des conférences du Louvre*, pełnych techniczno-formalnych szczegółów rodzaju: „malarstwo flamandzkie używa tonów brunatnych, które monachij-zycy zamienili potem w jeszcze ciemniejsze sosy podkładowe", etc. etc. Ta rytyka „pędzelkowa" do reszty zniszczyła Davida. Wystarczy przejrzeć naj-opularniejszych współczesnych krytyków plastycznych, by stracić ostatki zro-umienia dla artysty.

„Histoire de l'art" profesora Sorbony P. Lavedana, wydana w serii *Clio* 1944, podręcznik uchodzący za najbardziej kompetentny, powiada o Davi-zie: „Szanuje przede wszystkim rysunek, kolor jest zredukowany do „lokalne-o"(?), oświetlenie w banalnym tonie rozproszonym, linia jest konturem zamy-ającym i ograniczającym plastykę ciał", itp. itp. sprawy kolorystyczne.

Bernard Dorival, najbardziej ceniony specjalista od malarstwa, próbuje Da-ida wytłumaczyć... psychologicznie („La peinture française"): „Sierota wy-howany przez wujów bez ciepła rodzinnego, co być może zadecydowało o jego ilczącym charakterze..." Tak jakby nieśmiałość osobista Davida miała zwią-ek z twórczością tego wyłącznie społecznego artysty. Autor jest w kłopocie, że ak mało posiada faktów z życiorysu Davida, pozwalających na interpretację reudystyczną. *(Curiosum* w tym rodzaju krytycznym prywatno-biograficznym st artykuł Ph. Huismana w n-rze *Les Arts* z 25 czerwca 48: „David po-obno nie skończył portretu pani Récamier z kokieterii, nie chciał, by czarująca obieta oglądała go w okularach, niezbędnych przy wykańczaniu. Jakkolwiek yło, artysta musiał być w niej zakochany, skoro zdołał nadać jej twarzy ciału tyle uwodzicielskiego wdzięku"). I dalej: „Kolor Davida, sprowadzony o tonów neutralnych... kładziony regularnymi płaszczyznami, bez efektów od-ieni i subtelności dotyku...", i wreszcie niechętna ocena: „talent pozbawiony yobraźni, każde uczucie przekształca się w ideę... brak życia".

Na koniec największy autorytet, sam autor „Historii krytyki", na której ychowało się młode pokolenie naukowców, Lionello Venturi, w tomie „Pein-res modernes", wydanym w tłumaczeniu francuskim w r. 1941, nie ukrywa wej metody: „Determinizm środowiska, tak jak go rozumie Taine, jest błędem kceważącym twórczą niepodległość artysty"! „Krytyk powinien towarzyszyć rwaniu pozagrobowemu dzieła, śledzić jego życie wieczne i kontrolować je obec naszego sumienia estetycznego!"

Taine wiedział, skąd się bierze sztuka, Venturi nie ma pojęcia, ale ta nieświa-omość jest powodem dumy: „Pytano mnie, dlaczego mówiąc o sztuce XIX ieku zajmuję się stale Francuzami. Odpowiedziałem: Miejcie pretensję do ana Boga. Nie zastanawiam się nad tym i nie potrafię nic wytłumaczyć". Te-az o Davidzie: „Niestety wolność wypowiedzi artystów była skrępowana za ewolucji". „Kultura Davida jest bardzo niegłęboka; jego sposób odczuwania udowo-popularny" (jest to zarzut). O „Maracie": „Wątpię, czy jest to dzieło

sztuki. Co prawda David p r z e ż y ł śmierć swego osobistego przyjaciela (bliżej nieokreślone „przeżycie" tematu przez artystę jest dla Venturiego warunkiem doskonałości), ale zrobił sensację rysunkową, by podekscytować uczucia współczesnych". „Zresztą kolory są przesadnie wyodrębnione: żółta ławeczka, zielone nakrycie wanny, biały ręcznik, czarne tło w głębi...".

Z niemałej literatury o Davidzie jedna tylko monografia nawiązuje do metody Taine'a: Agnès Humbert „Louis David, peintre et conventionnel" (David, malarz i członek Konwentu), „Essai de critique marxiste". Pierwsze wydanie ukazało się w r. 1936 *(Editions sociales internationales)*, w kolekcji *Problèmes*, zawierającej m. in. znaną u nas pracę Prenanta „Biologie et marxisme" i okrzyczany kiedyś tom dr. W. Reicha „La crise sexuelle dans la société bourgeoise". W r. 1946 książka A. Humbert, godna by się nią zainteresował tłumacz polski, wyszła ponownie w cyklu „Hier et aujourd'hui".

Humbert prawdopodobnie opiera się na pracy Plechanowa „Analiza socjologiczna dramatu i malarstwa francuskiego w XVIII w." (Moskwa, 1925), częściowo przełożonej w n-rze 21 *Commune* (1935), ale szczegółową analizę Davida przeprowadza samodzielnie. Z życiorysu „prywatnego" Davida Humbert zatrzymuje tylko zdarzenia specjalnie wybrane, tłumacząc jego sytuację społeczną: David pochodzi z drobnych kupców galanteryjnych, *(mercier)*, należy więc do klasy przygotowującej Rewolucję. Ma kłopoty rodzinne: żona wychowana w kulcie monarchii ucieka od niego, uprowadzając dzieci, gdy David jako członek Konwentu głosuje za straceniem króla *Louis le dernier*. David jako „dyktator sztuk" organizuje święta ludowe, planując dekorację placów, wozów, marszrutę defilad. Większości swych obrazów nie zdołał wykończyć, tak bardzo związany był z polityką, zmienną w okresie rewolucyjnym, — co go zmusza do zaniechania prac już nieaktualnych.

Na przykład Konwent zamawia u niego „Przysięgę na sali gry w piłkę"; zanim David wykończył to wielkie malowidło, Robespierre upadł, a reakcyjny Dyrektoriat, odżegnujący się od krwawej tradycji jakobińskiej, nie chce dalej łożyć na obraz. Jedyny pejzaż Davida to „Widok ogrodu Luksemburg" z okna więzienia, gdzie go wtrącono po upadku Robespierre'a (David był nieprzejednanym „lewym", jakby się dziś powiedziało, i uszedł z masakry antyjakobińskiej 9 Termidora tylko dlatego, że chorował i nie przybył na posiedzenie Konwentu). I ten więc „prywatny krajobraz" związany jest z polityczną karierą Davida. Ostatnie zdarzenie życiorysu: po śmierci Davida na wygnaniu (1825) Restauracja nie zezwala na sprowadzenie zwłok „królobójcy"; Béranger protestuje, gloryfikując artystę Rewolucji w sławnej piosence „Convoi de David".

Komentując dzieło Davida, Humbert wiąże je ściśle z chronologią Rewolucji. Tłumaczy przede wszystkim osobliwy dla nas dzisiaj fakt, że plastyk mógł mieć tak znaczny wpływ na życie społeczne. Malarstwo było sztuką najbardziej publiczną, wobec lichego stanu sceny, braku kina itp. widowisk, wobec nie dość rozwiniętego dziennikarstwa, techniki ilustracyjnej itd. „Salony" były

wielkimi zdarzeniami, istnymi „premierami", wystawione obrazy oklaskiwano (dosłownie). Jeszcze w drugiej połowie XIX stulecia malarstwo przoduje wśród sztuk „publicznych", najwybitniejsi autorowie pisują krytyki (po Diderocie Baudelaire, Goncourtowie i in.)

W interpretacji historycznej Humberta obrazy Davida nabierają życia i sensu społecznego. „Combat de Mars et Minerve" tkwi jeszcze w stylu XVIII-wiecznej przesłodzonej mitologii, „utwór dla użytku i zabawy klasy na schyłku". Ale „Serment des Horaces" (przysięga Horacjuszy), wystawiony na dwa lata przed Rewolucją, to już dzieło nowe. David porzuca na zawsze sielankową baśniowość i daje „arcydzieło wyrażające tendencje wykształconego mieszczaństwa o surowej moralności, zdecydowanego zwyciężyć jak Horacjusze". Obraz, który dziś wydaje nam się klasycznie pałacowy, „pański", szokował właśnie szlachtę; książę d'Aubemale, który go zamówił, odmawia przyjęcia, pod pretekstem, że płótno jest za szerokie o dwie stopy; David pogardliwie przesyła mu nożyczki, by je skrócił. Rozentuzjazmowany tłum przewija się przez Salon, gdzie wystawiono „pierwsze malowidło" godne nowej patetycznej epoki, przez swój temat rzymski niespotykany dotąd, przez wpływy lektury republikańsko-filozoficznej": jeden z wielkich „skandali" w historii sztuki.

Od chwili wybuchu Rewolucji do upadku Napoleona David jest pierwszym malarzem państwowym; lata 1790-5, okres tryumfu radykalizmu rewolucyjnego, to jego najpiękniejsza epoka. Powstaje „Przysięga na sali gry w piłkę", kompozycja natchniona patriotycznym uniesieniem, zarazem dokument aktualności: uczestników historycznej deklaracji David portretuje „na gorąco", niemal na miejscu zdarzenia! Z portretów trzech „męczenników Rewolucji" zamówionych przez Konwent, „by ich uwiecznić w pamięci ludu", skończony jest tylko „Marat". „Śmierć Józefa Bara" (czternastoletniego chłopca zamordowanego przez rojalistów za okrzyk *Vive la République)* jest ledwie naszkicowana; znów upadek Robespierre'a przeszkodził Davidowi w wykończeniu obrazu. „Lepelletier na łożu śmierci" (członek Konwentu zabity przez oficera Gwardii na drugi dzień po oddaniu głosu za straceniem króla), obraz równoległy do „Marata" (obydwa wisiały nad fotelem Przewodniczącego Konwentu jako republikańskie *memento)* został potem wykupiony i zniszczony przez rodzinę zamordowanego, wstydzącą się „królobójcy". Cały nakład sztychów z obrazu również zlikwidowano, ocalał jeden egzemplarz, znajdujący się na wystawie, oddarty w połowie. Nad obnażonymi zwłokami Lepelletiera wisi symboliczny miecz Damoklesa z napisem *Je vote la mort du tyran.* „Jedyne dzieło ocalone, „Marat" — pisze Humbert — pozwala przypuszczać, czym byłby gust Republiki, gdyby go nie wykoleiła hipokryzja Dyrektoriatu, mania wielkości Napoleona i moda romantyczna: wszystko tu nabiera bezlitosnej, jasnej precyzji".

Ale od tej chwili zaczyna się schyłek. Zwycięża reakcja; David w Termidorze omal nie oddaje głowy na szafocie; „już nie będzie można używać języka zrozumiałego dla wszystkich — mówi — wrócimy do łaciny i greki". Jego obrazy „klasyczne" mają sens podwójny: właściwy temat „Sabinek powstrzy-

mujących Rzymian od bitwy" to gloryfikacja zgody narodowej; „Śmierć Sokratesa" — hołd filozofii, która przygotowała Rewolucję, itd. Wielkie obrazy epoki napoleońskiej — staranne, umiarkowane, wiernie odtwarzające postaci — okres pompatycznej nudy, tryumfu, w którym naród uczestniczy, ale już bez wybuchowej radości roku 1789. Wreszcie David na wygnaniu, stwierdzający, że sztuka oderwana od kontaktu z ludem „musi sama sobie wystarczyć" *(L'art doit se suffire à soi-même)*, wycofuje się na pozycje „sztuki dla sztuki", wyzbytej zainteresowań poza-artystycznych; maluje „Marsa rozbrojonego", „Safo, Faona i Amora", dzieła zimne i smutne, mające dostarczyć rozrywki klasie, która 30 lat temu podniosła sztandar Rewolucji, a dziś cofa się, zawiedziona, na pozycje swej feodalnej poprzedniczki. Twórczość Davida wiernie ilustruje powstanie, wielkość i — początek schyłku mieszczaństwa.

ŻYWE DZIEŁO DAVIDA

Ale przegląd prac Davida, nawet tak przypadkowo zestawionych jak w „Orangerie", zaprzecza ustalonej od wieku opinii o „martwym klasycyzmie" artysty. I kto wie, czy najmniej autentyczną partią wystawy nie będą portrety Davida, jedyne dzieła z jego spuścizny aprobowane przez krytykę, staranne i „czyste", dające galerię przedstawicieli rozmaitych klas: *Maraicheuse* (przekupki-rewolucjonistki), mieszczaństwa i deputowanych Konwentu, szlachty napoleńskiej, duchowieństwa — ale nie różniące się w stylu i nastroju od Ingresa i wielu innych. *(Curiosum:* Dorival zalicza „Marata", „Barę", „Lepelletiera", szczytowe osiągnięcia „rewolucyjnego" Davida — do „portretów", upraszczając ich znaczenie przez zaszufladkowanie techniczne!

Bardziej indywidualny wydaje się portret „Generała Bonaparte na przełęczy św. Bernarda", naśladowany potem przez licznych ikonografów cesarstwa, dzieło Davida najbardziej spopularyzowane w Polsce. Obraz artystycznie podrzędny, nienaturalny, pretensjonalny, należący przecież do historii, i nowy w pomyśle propagandowym: *exaltation de la popularité d'un héros du peuple.*

Ale dopiero obrazy „rzymskie" wprowadzają w autentyczną atmosferę Rewolucji; sztuka odtwarza charakter epoki, nie dając jej bezpośredniego obrazu. „Rewolucja w malarstwie spóźniona jest o lat 30 w stosunku do politycznej" — stwierdza oficjalna historia sztuki, przesuwając termin na podstawie gwałtownej zmiany stylu (romantyzm Géricault i Delacroix, 1820).

Bo rewolucja, wyrosła bezpośrednio z filozofii wieku poprzedniego, nie żywiła tendencji obrazoburczych w kulturze, i David zachowuje klasyczny materiał malarstwa, zmieniając tylko nastrój, temat i koloryt.

Nastrój — zamiast mdłej poezji Watteau: patetyczna wymowność *(éloquence figurée)*, propagująca stałość, cnoty patriotyczne, determinację w stylu wymowy Dantona, wykształconej na wzorach starożytnych: „By zwyciężyć nieprzyjaciół, trzeba nam odwagi, jeszcze raz odwagi i znowu odwagi". Temat: rzymski, republikański, traktowany rekonstrukcyjnie, historycznie (David pasjonował się wykopaliskami antycznymi), realistycznie, — zamiast mitologicznej,

sielankowej fantastyki Bouchera. Koloryt: wyrazisty, oznaczony, ale abstrakcyjny, nie „indywidualnie przeżyty" (David robi wrażenie, jakby nie używał barw poza siedmioma kolorami tęczy...) — zamiast słodkawej, nierealnej, mglistej atmosfery Patera, Lancreta, Poussina.

I wreszcie arcydzieło Davida: Marat, zarazem dokument koncepcji człowieka za Rewolucji. David był przy zwłokach w dwie godziny po zamachu i umieścił na obrazie całą prawdę, wierną do szczegółu, niemal dziennikarską. Jeden z najtrudniejszych tematów: odrażająca powierzchowność zamordowanego trybuna, tragikomiczne okoliczności śmierci w wannie — trzeba było pokazać na obrazie, odwołującym się do współczucia ludu. Twarz kanciasta o dużym, niekształtnym nosie, szeroko osadzonych „małpich" oczach, owiązana ręcznikiem. Marat chorował na świerzb (prurigo) i szukał ulgi w cierpieniach, spędzając codziennie po parę godzin w kąpieli. David nie zawahał się przenieść tej sytuacji na płótno, dodając rekwizyty zdarzenia: Marat leży z głową przechyloną, z oczyma zamkniętymi, z ustami lekko ściągniętymi bólem; otwarta rana na piersi, z kroplami spływającej krwi, — niestrudzony dziennikarz wypuścił z ręki pióro, leżące na podłodze obok noża, którym Charlotte Corday ugodziła „tyrana". Obok inkaust i ledwie ukończone pismo, czytelne dla oglądającego obraz: „Powierzam opiece narodu tę matkę pięciorga dzieci..." I drugi dokument, który umożliwił morderczyni dostęp do Marata: „Jestem skrzywdzona; to wystarczy, bym miała prawo zwrócić się do obywatela..."

Są więc wszystkie szczegóły świadczące o indywidualnym, niepowtarzalnym charakterze tej śmierci, i można sobie wyobrazić, co z tematu zrobiliby rozegzaltowani romantycy, ile histerii dodałby tu Ribera, Goya czy Delacroix.

Ale artysta Rewolucji godzi autentyczną prawdę z ogólnością, typowością, zbudowaną intelektualnie, nie-indywidualną: twarz Marata ma pomnikową „czystość" bez skaz, cieni, kolorytu — pomimo zachowania własnych rysów zamordowanego; wszelkie zbędne przedmioty, nie ilustrujące tragedii, usunięto z pola widzenia, ściana z tyłu jest pusta i abstrakcyjnie ciemna; przygnębienie rozładowuje wielki napis: *À MARAT — DAVID.* „David składa hołd Maratowi".

Dzieło łączące przejmującą prawdę z patetycznym optymizmem, indywidualność z ogólnohumanitarną typowością, współczucie z racjonalizmem; poemat na cześć ofiary Rewolucji, która nie poszła na marne.

POEZJA PRACY W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM

I

Niepodległość 1918 r. zastała poezję polską zasiedziałą w zdobyczach twórczości młodopolskiej, w irracjonalnej fikcji, w kontemplacji i refleksji analizującej ludzką psychikę.

Echo Manifestu Futurystycznego Marinettiego dotarło do Polski z czteroletnim opóźnieniem. Pogłosy jego odezwały się przed samym wybuchem wielkiej wojny, by ucichnąć, przygłuszone jej hukiem. *Inter arma silent musae.* Poeci ograniczali tematykę twórczości do spraw związanych z wojną. Rok 1918 postawił poetów wobec życia ciekawszego i trudniejszego do zgłębienia przez świeżo odzyskaną Niepodległość i rozbudzony społeczny ferment.

Wytwór nowoczesnej cywilizacji technicznej — futuryzm, wzbogacony poetyckimi zdobyczami Apollinaire'a, ruszył oglądać powstające państwo. Zastawszy jednak inne niż na zachodzie warunki cywilizacyjno-techniczne musiał się do nich przystosować. Technika przemysłowa i urbanistyczna jest w Polsce wówczas w powijakach. Nie jest obfitym materiałem poetyckim. Nie absorbuje ogółu społeczeństwa — dla niego jest dopiero w kalendarzu lat przyszłych. Wzrastająca krzywa rozwoju industrializmu, przesadnie wyolbrzymiona przez poezję futurystyczną, opiera się jednak na równolegle z rozwojem środków produkcji współdziałającym czynniku. Twórca „awangardy", grupy poetyckiej wyrosłej z futuryzmu, Tadeusz Peiper, napisał z jednym ze swych artykułów: „W maszynie wielbimy jej twórcę — człowieka". Człowiek pracujący — oto materiał poetycki polskiej poezji futurystycznej.

Większe niż za granicą nasilenie pierwiastka człowieczego w polskiej poezji wielbiącej maszynę jest właśnie uwarunkowane stałym większym wkładem ręki ludzkiej w produkcję. Maszyna nie zdystansowała u nas człowieka tak, jak za granicą. Dlatego też w obrazie produkcji polskiej jej zasadniczy element — praca ludzka — staje się elementem pierwszoplanowym.

Poetycko spostrzegł to pierwszy, wymieniany już, Tadeusz Peiper[1]). I pochwałę przemysłu kieruje przede wszystkim w stronę jego twórcy — człowieka. Awangardowa śmiałość metafory pozwala mu oprzeć formę wiersza na człowieku pracującym. Z pracy najbardziej zrozumiałej, najprostszej, najwidoczniejszej, pracy fizycznej, pracy napiętej mięśniami, czerpie obrazy, oplatając cały utwór wizją fizycznego wysiłku człowieka.

Niech się ramiona, kaplice w mięsie otworzą
i niechaj tka się w nich modlitwa ciężarowych koni.
Była niegdyś od morza do morza
dziś być musi od dłoni do dłoni.

(*Powojenne wezwanie*)

[1]) Jerzy Stempowski w rozprawie *Chimera jako zwierzę pociągowe*, podtytuł *Próba interpretacji ekonomicznej futuryzmu i surrealizmu*, przedstawia obydwa te prądy jako kampanie reklamowe dla przezwyciężenia ostrożności drobnych kapitalistów na terenie Włoch i Francji i zachęcenia ich do brania udziału w ryzykownych posunięciach wielkiego kapitału. Futuryzm miał spełnić ponadto rolę propagatora maszyn. Z drugiej zaś strony T. Peiper i cała prawie awangarda polska legitymowała się socjalizmem, czemu zresztą dawała wyraz w tematyce opartej o pracujący proletariat. Powstaje zatem sprzeczność. Z jednej strony, wzorując się na zagranicy, głosi awangarda kult maszyny, stając się nieświadomie reklamą wielkiego przemysłu, z drugiej zaś, działając na gruncie polskim, gruncie o mniejszej aktywności wielkiego kapitału a większym udziale proletariatu w produkcji, staje po stronie socjalizmu. Sprzeczność tę wykazał w *Przeglądzie Współczesnym* w r. 1935 Jan Kott.

Kolumnada kominów, galerie z żelaza
dach z chmur, które parują ze spoconej skóry
ognia kazanie, siły zaraza
z mięśni mury.
(*Z Górnego Śląska*)

Motyw dłoni jako narzędzia-symbolu ludzkiej pracy pojawia się w jego poezji kilkakrotnie.

Człowiek
odziany walcem upału
zamieszkał w swojej własnej dłoni.
(*Miasto*)

Jest tak gorąco,
że można by świat zbudować
z włosa,
a cóż dopiero z dłoni.
(*Powojenne wezwanie*)

Ale to mało. Peiper dostrzega w pracy więcej niż współczynnik produkcji. Już po wydaniu swych poezji, w r. 1929, pisze: „Poezja przedwojenna miała już swego robotnika, ale jakżeż innym był on od robotnika poezji dzisiejszej. Tam jako jeden z wielu bólów życia, istota słaba, przedmiot litości, tu czynnik siły, twórczy życia. Opiewanie pracy fizycznej robotnika jest opiewaniem jego potęgi... tym jest robotnik w dzisiejszej poezji... twórcą". To w artykułach. W poezji wyraził Peiper więcej. Pracujący człowiek jest cudotwórcą. Peiper wprowadza do poezji inny sposób wartościowania rzeczy, który jest po prostu upoetyzowaniem wartościowania ekonomicznego. O wartości przedmiotu decyduje praca w niego włożona, zatem węgiel staje się złotem, a cegła brylantem.

Będziemy węgiel tłumaczyć na złoto
złoto na bajkę.
(*Z Górnego Śląska*)

A ja,
ja brudny więzień rusztowania
wyjmę z kieszeni
ciężki naszyjnik z cegieł i kamieni
i tę jedyną ozdobę jaką umiem dać
zarzucę Ci na szyję.
(*Naszyjnik*)

Swoisty sposób widzenia poetyckiego przejęła od Peipera cała grupy poetów *Zwrotnicy*, czasopisma przez niego redagowanego. Wraz z nim przejęła także ową ideę pracy-motoru, pracy-wcielonego dynamizmu, pracy-najwyższej wartości.

Indywidualnym na nią spojrzeniem wyróżnia się Julian Przyboś. Jego praca nie zawiera w sobie peiperowskiej koncepcji „ekonomicznej", jest mniej intelektualna. Niektóre z wierszy Peipera są cackami myślowymi — wiersze Przybosia są bardziej odczute, nasycone liryzmem. (Piszę o poezji pracy). Motywów Peipera można się w nich tu i ówdzie doszukać. Dłoń spełnia i tutaj funkcję symbolu. Ciekawe zestawienie intelektualizmu Peipera z liryzmem Przybosia dają frazy:

Przyboś: *Góry naładowane trudem człowieczym:*
[gmachy
Pomyśleć:
Każda cegła spoczywa na wyjętej
[dłoni
(*Gmachy*)

Peiper: *Człowiek*
odziany walcem upału
zamieszkał w swojej własnej dłoni.
(*Miasto*)

Peiper wmyśla się w wizję. Zwroty przemawiają wyraźnie do skojarzeń intelektualnych, tu konkretnie do skojarzeń ekonomicznych: ubranie, mieszkanie. Inaczej Przyboś. Jego obraz apeluje do uczuć. Góry-gmachy ciążą trudem włożonej w nie pracy. Trudem, przykrością. A ilość tej pracy przedstawiona jest wysiłkiem potrzebnym dla utrzymania jednej tylko cegły. Dłoń jest także narzędziem pieszczoty. I w wierszu jest to zawarte.

W ogóle praca w wizji Przybosia jest przesycona trudem. Silna, programowa zresztą dynamizacja rzeczywistości czyni pracę tytanicznym wysiłkiem i gwałtownością. Jest to stała walka, stałe zwycięstwo. Słynna metafora kondensująca czyni z wiersza zbiornik zagęszczonego ukropu.

Szereg za szeregiem, ramię przy ramieniu
wryty butami w piach
w szyku naprężonym od krańca po kraniec
rzut-zamach.
Karki wczepili w wóz, pchają ze wszystkich
[sił
(*Na budowie mostu na Wiśle*)

Cegłę dokładali do cegły
cegłę dokładali jak do ognia do cegły
cegłę czerwono na cegle
zapalali...
(*Obmurowani*)

Podobną zależność daje się wykryć także w drugim urywku. Ciekawym, zupełnie indywidualnym obrazem pracującego miasta (Przyboś jest przecież potomkiem futurystów) jest wiersz *Na kołach*. Charakterystyczna dynamizacja stwarza obraz żywego miasta-demona, w którym pracuje, poza człowiekiem, ono samo całą swoją urbanistyczną techniką. „Miasto kołami woła", „stacje ruszyły z miejsca", „kable wiją ramionami", „domów po dachy przybrało". Odrębność poetycka Przybosia tutaj naprawdę znalazła swój słowny wyraz.

Programowi towarzysze Peipera i Przybosia, Jalu Kurek i Adam Ważyk, nie widzieli w tym samym stopniu w pracy elementu poetyckiego.

Wiersze Ważyka o tematyce urbanistycznej i przemysłowej wynikają z przeżywania gotowych wytworów przemysłu. Etap ich stwarzania jest pominięty. Maszyna ukazana jest (w czym bliższy jest Ważyk zagranicy) jako odrębny organizm, jako samodzielny współczynnik produkcji. Jej związek z człowiekiem jest luźniejszy. Więcej, maszyna jest organizmem, z którego usunięto niedogodności organizmu ludzkiego — nadmierną złożoność. A współpraca tych organizmów, współpraca najściślejsza — system Taylora — jest dla człowieka utratą wyobraźni i woli. Jest to pesymistyczny i deterministyczny obraz człowieka, skoro paraliż woli spowodowany jest zanikiem pamięci — jak gdyby dążenia człowieka nie wykraczały poza fakty już przeżyte.

Pracuje się w dokach według systemu Taylora
Trudno jest odkryć kopalnię złota, miedzi lub rtęci
ruchem wyuczonym Powtarzasz go do wieczora
Nie wiesz że cierpisz na paraliż woli
bo cierpisz na zanik pamięci
nie wiesz czy to będą okręty czy automobile

(Transatlantyk 1924)

Jalu Kurek skierował soczewkę swego foto-poetyckiego aparatu w innym kierunku, ku faktom społecznym. W swoim wezwaniu do poetów Kurek postuluje śpiewanie codzienności, w czym mieściłaby się poezja pracy, ale dla niego jest to codzienność państwowo-społeczna: uroczystości państwowe, społeczno-kulturalne (np. otwarcie radiostacji).

Różni Kurka od wymienionych inne spojrzenie na podmiot pracy — robotnika — w czym bliższy staje się innym grupom poetyckim. Robotnicy nie są twórcami. Robotnicy są ludźmi społecznie skrzywdzonymi. Ich nędza wzbudza litość. Kurek zdobywa się nawet na — słaby zresztą — okrzyk protestu.

Nie chcemy być dłużej bladzi
nie chcemy pić węgla zamiast mleka

(Robotnicy)

Prekursorem awangardy była działająca o kilka lat wcześniej grupa futurystów krakowskich. Powstała ona bezpośrednio po wojnie i przedstawiała miasto, przemysł i robotnika w odmiennych niż awangarda barwach. W przedmiotach bałwochwalczego uwielbienia futurystów włoskich doszukuje się na gruncie mało konstruktywnie wówczas działającego przemysłu i urbanistyki polskiej cech upośledzenia społecznego. Miasto w twórczości Brunona Jasieńskiego jest miejscem, w którym lęgnie się nierząd i zbrodnia. Element ludzki najbardziej z miastem zrośnięty — miejski proletariat, jest skupiskiem ciemnych sił, krzywdzonych przez fatalność losu. A praca? Jest ona dla Jasieńskiego trudem i krwawieniem.

Słońce przygniótłszy kolanem, skóry dymiące się
[połcie
długo do mięsa obdzierał nasz okrwawiony
[scyzoryk

(Śpiew maszynistów)

Ale w niej widzi Jasieński wyzwolenie od krzywdy.

Wszystko zmiażdżymy butami piękni, ogromni
[i ludzcy
do wszystkich okien i drzwi już wali... wielka
[świetlana Nowina!

(Śpiew maszynistów)

2

Kryzys gospodarczy w pierwszych latach drugiego dziesięciolecia Niepodległości, wynikłe z niego redukcje i ogólne zubożenie stwarzają paradoksalne warunki ekonomiczne, w których praca jest krzywdą. Warto to zapamiętać. Bo twórczość poetycka wyrosła

w takim klimacie nie może znaleźć właściwego stosunku do pracy. Błądząc dookoła, widzi w niej *testimonium paupertatis*. I nie zawsze odnajduje w pracy jej właściwy sens. Walczy o człowieka pracującego, który jest pokrzywdzony, i na tym na razie poprzestaje. Warunki społeczne kierują poezję w stronę socjalizmu. Jest to socjalizm walczący w okresie przedrewolucyjnym. Poeta staje się zatem wieszczem rewolucji socjalnej. Poezja ta powstaje tam, gdzie krzywda pracy staje się najbardziej zagęszczona — w łódzkim środowisku robotniczym.

Z tego środowiska wyrósł Marian Piechal.

Cóż mi więcej pięknego nad miasto przedstawisz
Ulica gra pod stopą jak struna zadrgawszy
i bruku każdy kwadrat potrafi jak klawisz dać
[*tony*
Nogami trącam struny oburącz ukochawszy
miasto instrument natchniony.
(Śpiewające zwierzę)

Łódź jest dla niego piękna, bo się w niej wychował, bo się do niej przywiązał. Ale tym więcej ją poznaje i tym silniej ją przeżywa, ją i jej krzywdy. I w twórczości Piechala zatraca się istotny sens pracy. Nie tylko robotnik jest pokrzywdzony pracą. Nawet ludzie zawodów społecznie zaawansowanych, zawodów inteligenckich: nauczycielka, aktor, lekarz, krzywdzeni są koniecznością wykonywania zawodu.

w tym, że za miłość, za młodość obowiązek nie
[*starczy*
ach, któżby to zrozumiał, któżby odczuł...
(Nauczycielka)

Nigdy nie mówisz za siebie, nie potrafisz być sobą
w miłości zawsze jesteś Rodrigiem, Romeem,
[*Gustawem*
zawsze jesteś ich cieniem, a cień nigdy tobą...
(Aktor)

A cóż dopiero proletariat? Widzi w nim wprawdzie Piechal zbiornik sił ludzkich, ale jego życie, jego praca to wielkie upośledzenie. Nawet miłość robotnicza przesiąkła nędzą.

Na serca jak na windy siada ciężka bieda
złomem serca tkwią troski w mózgu jak w kopalni
(Czarna miłość)

Nawet strajk, odruch buntu robotniczego jest u Piechala obrazem wyczerpania.

Nie możemy już dłużej, już dosyć
serc dynama pędzić klątwą złą,
rąk dźwigary w górę podnosić
naoliwiać je potem i krwią
. . . . . .
strajkujemy, żeby głód zastrajkował
(Strajk)

A gniew klasowy jest u Piechala dojmujący, uparty, ale jednak za słaby, aby wybuchnąć — dopiero narasta:

zawsze, zawsze we dnie czy we śnie
gniew jest w oczach i słowach naszych
krzywda w każdej zaklęta pieśni
pieśń wydarta z łoskotu maszyn.
(W rytmie maszyn)

Dalszy etap realizacji sprawiedliwości społecznej reprezentuje twórczość Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Poezja pracy Piechala była obudzeniem się świadomości klasowej, była stwierdzeniem: „cierpimy" ludzi pracujących. Praca Dobrowolskiego jest już kuciem narzędzi walki klasowej. Zakończył się okres rozbudzania gniewu, do głosu dochodzi świadomość siły.

Z twardej pracy, z krwawego potu
świat się dźwiga robotą waszą
— A gniew huczy łomotem młotów
— A gniew warczy turkotem maszyn
(Gniew)

Te dwa momenty zawsze się kojarzą u Dobrowolskiego: poczucie ciężaru i wysiłku pracy z momentem odczuwania społecznego, ze świadomością jej potęgi i znaczenia rewolucyjnego.

Wkręceni w groźne tryby potwornej maszyny
wplątani w wartki tętent śmigających kół
czujemy jak krew żywa w żyłach życia płynie
czujemy jak nikt nie czuł i nie będzie czuł.
(Krzyk)

Jest u Dobrowolskiego nie tylko aktualność. Jest także spojrzenie w przyszłość i dopatrywanie się w niej pozytywnych wyników prowadzonej aktualnie poetyckiej walki.

Kiedyś sen się urzeczywistni
No — i wtedy w dwójnasób, we troje

czarny czarno odpłaci się wszystkim
za krew — obcym i swoim — za swoje!
(Ballada kowali)

Zatriumfuje nad światem
szara codzienna praca.
(Gniew)

Akcenty socjalizujące, przekonanie o doniosłości pracy w społeczeństwie, z większym jednak naciskiem na pracę-ideę twórczą, zawarte są u dwóch dalszych poetów „Kwadrygi" — grupy pragnącej śpiewać życie pracującego społeczeństwa — Włodzimierza Słobodnika i Władysława Sebyły.

Dźwięk gniewu klasowego, gniewu pracującego robotnika pojawia się u Słobodnika rzadko i jak gdyby na marginesie jego poezji pracy.

Głodni —
wołamy: ziemi i chleba!
weźmiem jeśli nie dadzą wolności
(Robotnicy)

...by nas rozkuły
z kapitału, z mąk naszych.
(Robotnicy-sportowcy)

Właściwym Słobodnikowi spojrzeniem na pracę jest śpiewanie jej wartości. Jego wiersz *Praca*, umieszczony na początku drugiego w życiu wydanego tomiku poezji pt.: *Cień skrzypka*, wiersz o znaczeniu programowym, jest utworem, w którym nie ma akcentów filozoficznych czy klasowych. Jest to apoteozujący stosunek do pracy. Sława jej, sława wysiłkowi:

Buch! — młotem w lewo, buch! — młotem [w prawo
złoty miód potu namaszcza skronie
sława robocie, potowi sława
sława zgrubiałej, chropawej dłoni!

Praca wywyższa, praca wartościuje ludzi, praca daje im stygmat władzy społecznej — namaszcza. „Nam przodować ludzkości przystało" *(Robotnicy)*. Ale to mało — sława wysiłkowi. Bo wysiłek przecież o tyle jest celowy, o ile daje jakieś pozytywne rezultaty.

My tłum stalowy i prosty
nie mamy czasu na sny.
Dźwigamy w górę świat nowy
(Nowa muza)

Charakterystyczne, że wybierając reprezentanta do rozmowy z muzą, wybrał Słobodnik chór robotników, wcieloną społeczność pracującą, współczesnego twórcę.

Tym właśnie aspektem ujmowania pracy odróżnia się Słobodnik ostro od innych poetów „Kwadrygi". Programowo swoją filozofię pracy czerpać miała grupa z Norwida. Ale obserwując pracę, która ich otaczała, śpiewali jej rzeczywistość, jej krzywdę. Słobodnik w swoich wierszach na krzywdę tę przymykał oczy i pozostawiał pracy obrazkowe piękno. Jego obrazy zawsze, mimo używania czasu teraźniejszego, są przesunięte na płaszczyznę jakiegoś ideału, który dla czytelnika może być tylko zawieszony w przyszłości. Raz tylko ta dążność do ukrytego wybiegania poza rzeczywistość została zdemaskowana.

I praca będzie inna!
Gdy praca będzie sztuką, wtedy sięgnie głębiej
Nie będzie tak bolała!
(Spojrzenie w przyszłość)

Ten wiersz jak gdyby wyrwał się Słobodnikowi, który przecież większością swych wierszy usypiał społeczny ferment. Jest jeszcze inny skutek zamiany spodziewanego *futurum* na faktyczny *praesens* w spojrzeniu poetyckim. Tym skutkiem jest pewna niezdecydowana ogólnikowość, to, co czasem nazywa się werbalizmem.

Spokojniej, głębiej i z pewnym dystansem filozoficznym potraktował temat Władysław Sebyła. Poświęcił mu utworów niewiele, ale każdy z nich jest w ogólnej wizji pracy czymś nowym i uzupełniającym. Ten umiejętny wybór, dzięki któremu uniknął Sebyła powtarzania się i związanego z tym znużenia u czytelnika, jest wartością, która dopiero w zestawieniu ze Słobodnikiem nabiera pełnego znaczenia. Najobszerniejszy tematycznie wiersz *Fabryka* jest filozoficzną koncepcją pracy, w której zespołem pracującym jest przyroda.

Młyny górskich potoków mielą bez ustanku
Granit, porfir, bazalty — i srebro poranków
Na czarnoziemną mąkę...

W działaniach przyrody doszukuje się Sebyła pra-pracy, pracy, którą człowiek nieudolnie naśladuje.

Tu jest centralna kuźnia, odlewnia i huta
walcownia blach najgrubszych, najcieńszego drutu.

Wciągnął tu Sebyła do swojej koncepcji pracy wszystkie działania i ruchy w przyrodzie, uznając ich — dla nas niezrozumiałą — celowość. A pracy tej wymiary ogromne, jej ponadczasowość — to elementy, które podkreślają tylko jej znaczenie.

w hali fabrycznej, mrozem błękitnym oszklonej
szumi las.
szumi czas.
cieknie leniwa rzeka wszelkiej rzeczy.

Nieco odmiennie potraktował Sebyła pracę istot żywych. W obrazie jej położył nacisk na przeżycia podmiotu pracującego; gdy jest to koń czy woźnica — przedstawia monotonię, trud, ciężar, gdy jest to górnik — odcięcie od powierzchni, gdy jest to uczony wreszcie — świadomość znaczenia wyrywanych naturze tajemnic. Sebyła, jak nikt może inny, wniknął, mimo niewielkiego zasobu obrazów, w psychikę pracujących. Przedstawiał pracę tak, jak widzą ją właśnie oni sami.

Przesadny, wyolbrzymiony do skrajności obraz pracy-krzywdy łączy ostatnich omawianych poetów „Kwadrygi", Kazimierza Sowińskiego i Ninę Rydzewską.

Upośledzenie społeczne ludu pracującego jest dla Sowińskiego cierpieniem pochodzącym z jakiegoś nieznanego wyroku. Nie widzi on żadnej możliwości zmiany losu, jego wiersze są skargą skazanych katorżników:

Kamienny Chryste z posągu Miłosierdzia
odmień nasze życie, albo rychłą śmierć daj!
(Gwiazdy na strychu)

Nieśmiało zjawiający się akcent społecznego fermentu nosi w sobie to samo piętno cierpiętniczego pesymizmu, jest ostatecznością, która pozostaje po wszystkim, nawet po wyczerpaniu bezskutecznych modlitw. Zwroty modlitewne dodają wierszom specyficznego posmaku uczuć więziennych, uczuć ludzi społecznie izolowanych.

...modlitwa nas nie zbawi —
Bóg miłosierdzia zapomniał
samym nam własną dłonią po życie sięgnąć trzeba
(Robotnicy)

W innym kierunku idąc do skrajności dochodzi Nina Rydzewska. Skłonność do egzaltacji stworzyła z jej obserwacji środowiska obraz demonicznego piekła. To mało, że jest źle, będzie jeszcze gorzej! Rozwój urbanistyczny miasta jest dla poetki równoznaczny z dalszym rozrostem i tak już wyolbrzymionego społecznego zła. Jej obrazy pracującego miasta, to obrazy posępnego mroku, w którym pojawiają się sylwetki-ludzie, istoty dręczone przez straszliwe zmory-prace. Zatracenie właściwego sensu przemysłu, miasta, posunęła Rydzewska do granicy absurdu.

Niezrozumiałym przeskokiem jest ostatni utwór tomiku *Miasto* pt. *Wesoła pieśń o Gdyni*, w którym poetka nagle odnalazła pozytywny stosunek do pracy. Wiersz ten jest obrazem radosnego poświęcenia się idei, obrazem, sprzecznym z poprzednimi, entuzjastycznego patrzenia w przyszłość.

3

Zmiana krzywdzących warunków życia pracującego społeczeństwa, innymi słowy — rewolucja socjalna, była w poezji „Kwadrygi" elementem, który leży w niezbyt określonej przyszłości. Nie odwoływano się do niego zbyt często. Poezja ta uświadamiała sobie krzywdę, wybuchała gniewem, ale była poezją cierpiętniczą. Śpiewała życie takie, jakim je widziała, nie wnikając w sposoby jego ulepszenia. Wyzwolenie było etapem, który widziała nie dość wyraźnie. Zadanie wieszczby wyzwolenia wzięła na siebie poezja tzw. proletariacka. Nie jest to w ścisłym sensie poezja pracy, wzięła tylko od niej swój początek. Cel poezji proletariackiej jest określony: poprzez uświadomienie sobie potęgi a równocześnie krzywdy pracującego proletariatu dążyć do rewolucji socjalnej. Tak pojętą poezję pracy reprezentują: Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Stande i Witold Wandurski. Poezją swoją wybiegali oni poza rewolucję, aż do momentu ustalenia właściwej wartości pracującego proletariatu w społeczeństwie. Tę wizję przywrócenia pracy jej pierwotnego sensu opierali na tematach czerpanych z kraju, gdzie rewolucja już się dokonała, ze Związku Radzieckiego. Praca w Polsce była w dalszym ciągu krzywdą. Tak więc doszli do pojęcia pracy jako wartości względnej. W polskich warun-

kach, w systemie kapitalistycznym, przedstawiali pracę jako źródło społecznego upośledzenia; przedstawiając ją natomiast w Związku Radzieckim, w systemie socjalistycznym, widzieli w niej źródło radości i twórczej mocy.

Władysław Broniewski poświęcił tematowi pracy utworów niewiele. Obrazując pracę — krzywdę polskiego proletariatu

Węgiel dobywa Zagłębie
Zagłębie dobywa śmierć
(Zagłębie Dąbrowskie)

podkreślał silnie, z właściwym sobie dynamizmem, jego ambicję i rewolucyjną moc.

Do nas należy ziemia ogromna
nasze ją ręce ujmą ażeby
na niej zbudować dom...
(Twarde ręce)

Przedstawiał konieczność klasowego uświadomienia pracującego proletariatu (*Księżyc ulicy Pawiej*). Swemu pozytywnemu stosunkowi do pracy dał wyraz w utworze *Magnitogorsk albo rozmowa z Janem*, komentującym rozpoczęcie produkcji w dwu nowych piecach hutniczych w Magnitogorsku.

Poezja pracy Broniewskiego wynikała z pozytywnego ustosunkowania się do proletariatu, którego najwyższy szczebel w hierarchii społecznej zasadza się na wykonywanej pracy. O wiele większy nacisk na samą pracę położył St. R. Stande. Przedostawszy się do Związku Radzieckiego wydał Stande w moskiewskim Instytucie Literatury Pięknej w latach 1933—34 trzy tomiki poezji: *Młodzież idzie*, *Granatowe i czerwone* i *Człowiek kroczy po ziemi*. Poezja w nich zawarta to poezja pełna akcentów entuzjazmu dla społecznego systemu. Praca — najwyżej postawione dobro społeczne — jest w wierszach obrazem najwyższego poświęcenia się dla socjalistycznej idei. Stande daje kilka wizji pracujących proletariuszy, którzy, pracując, krystalizują się jako prawdziwi ludzie idei, walczący z potęgami przyrody i własną niedoskonałością.

Warto trwać noce do domu nie wracać
by jutro zebrać owoce pracy
by sztandar złapać czerwony w ręce
by iść z nim dalej, by dać z nim więcej
(Szajchutdinow)

Organiczny związek pracy — twórczego elementu techniki, i pracy — siły rewolucyjnej przedstawia wiersz Leona Kruczkowskiego *Młoty nad światem*:

Opór pod grzmotem pryska
powietrze gnie się z jękiem

a równocześnie

stalowy łeb zwycięski
bezwładność gnuśną łamie!

W obrazach wiersza dominuje uczucie wynikające ze związku wymienionych elementów. Jest to uczucie grozy, lęku na widok niszczycielskiej siły młota — usymbolizowanej pracy.

Kto ma oczy widzące — ujrzy
I przerazi się i grozą się zachłyśnie!
Jutro wstanie dzień — fałszywy prorok —
I rozżartym młotem w twarz nam ciśnie!

Niszczycielska siła — rozżarty młot jutra będzie jednak fałszywym prorokiem porewolucyjnych czasów. Ich rzeczywistości pozwala się Kruczkowski tylko domyślać.

4

Dochodzimy wreszcie do ostatnich poetów reprezentujących polską poezję pracy dwudziestolecia, poetów, dla których poetyckie zagadnienie pracy nie było tylko aktualnym problemem.

Mieczysław Braun był pierwszym w Polsce, który ujął pracę jako odrębny materiał poetycki. Poezja pracy, jaka istniała do r. 1926, gdy wydawał swój pierwszy tomik *Rzemiosła*, to były pojedyncze wiersze wydłubywane ze zbiorków, w których zostały samotnie zamknięte. Poezja pracy jest dla Brauna programem — umiał się zdobyć na jak najszersze i jak najbardziej generalizujące na nią spojrzenie. Tak został pomyślany zbiorek *Rzemiosła*. Jest on zorganizowaną całością. Obrazy pracy rzemieślniczych zawodów zamknięte są z jednej strony syntetycznym spojrzeniem na wszystkie, na końcu zaś próbą ustalania stosunku między pracą i poezją.

Czym jest praca w poezji Brauna? Konsekwencji organizacji formalnej nie można odnieść do przedstawienia treściowego. Praca jest dla niego jakąś nieokreśloną wartością metafizyczną. W utworze syntetyzującym pisze Braun o pracy rzemiosł „w warsztacie świata." A dokładniejsze

tłumaczenie znajdujemy w obrazach rzemiosł. Doszukuje się poeta w pracach rzemieślniczych pomostu między niematerialnym światem, w którym mieszczą się pojęcia metafizyczne: Bóg, wszechświat, szczęście, cel, głód ludzkości, a rzeczywistymi wynikami pracy: butem, kamizelką. Pomost ten spełnia funkcję zależności przyczynowej, bo każda z prac ziemskich spełnia jakąś czynność po tamtej stronie pomostu i czegoś tam dokonuje. Braun chce myśleć o tamtym świecie i pobudek do tego szuka w ludzkich czynnościach — niezbyt konsekwentnie. Szewc, naprawiając buty, odgrywa jakąś rolę w odnalezieniu celu istnienia — dlaczego? — bo w butach się dokądś chodzi. Krawiec odkrywa tajemnice natury przy odnajdywaniu przyczyn uwierania kamizelki. Malarz pokojowy odnajduje w wiaderkach z farbą „prawdziwą tęczę". Może to jakaś absolutna harmonia barw, może tajemnica jej odnalezienia?

Jak zaznaczyłem, w związkach tych nie ma konsekwencji. Bo kowal powinien odkrywać tajemnice istnienia w żelazie, gdy tymczasem on (w myśl pointy wiersza) „kształtuje świat w powszechnej kuźni". I Braun związek funkcjonalny zmienia z odkrywczego na oddziałujący. Podobnie zegarmistrz naprawiając zegarki odnajduje godziny szczęścia (funkcja odkrywcza), a stolarz — tu poeta powołuje się na możliwości dokonań zawodu Chrystusowego — możliwości dokonań cudów. Zatem praca stolarza wskutek tej paranteli nabiera specjalnego znaczenia. Tu związek funkcjonalny jest odwrotny i element metafizyczny oddziałuje tu na pracę ludzką, zamiast — jak poprzednio — odwrotnie. Ponadczasowość obrazów podkreślił Braun formą. Każdy z utworów zamknięty jest w dziewięć 13-zgłoskowych dystychów o klasycznym wyrazie, zbliżonym do wierszy XVI- i XVII-wiecznych.

W dalszej twórczości odstąpił Braun od pojęcia pracy — wartości metafizycznej. Dążenia klasycyzujące pozostały jednak, choć umieszczone teraz w świecie mitologii.

Witajcie nowi bogowie! witajcie nowymi czasy!
Apollo w tkackim warsztacie, Zeus w elektrowni [zaklęty,
Atene wielkich przemysłów, sił świeżych pełna [i krasy,
Hefajstos w piecach fabrycznych, Neptun pędzący [okręty.
(Przemysły)

Ewolucja ta korzystnie wpłynęła na jego twórczość. Zajął się także Braun pracą jako zagadnieniem współczesnym, co widać już w tytułach utworów *Wisła, Górny Śląsk, Gdynia, Łódź fabryczna,* choć w żadną społeczno-klasową problematykę nie dał się wciągnąć. Dawną metafizykę zamienił na entuzjazm, zawsze jednak uwzględnia w dużym stopniu skuteczność pracy, jej dokonania i funkcję zespalającą. Wiersz zyskał na dynamiczności, stał się gwałtowny i zaczepny. Nie ustrzegł się jednak potknięć filozoficznych.

Nie nadążysz filmowi wydarzeń
Powszechnemu Postępowi Pracy
(Reporter)

Dalszym etapem ewolucji byłoby zapewne włączenie aspektu socjalnego? Szkoda, że to nie nastąpiło. Mielibyśmy choć jeden pełniejszy obraz przeobrażeń poezji pracy. Braun w dalszej twórczości, jak wielu innych, jak Przyboś, Piechal, jak Słobodnik i Sebyła, porzucił obserwacje społeczeństwa i zagłębił się w sobie samym.

Emila Zegadłowicza łączy z Braunem ponadczasowość spojrzenia na pracę[1]). Filozofia jego wypływa jednak z innego źródła — źródłem tym jest ludowość. W tym spojrzeniu na pracę i los ludzi wiejskich oczami poety ludowego nie ma Zegadłowicz w poezji towarzysza. Jego wiersze ze zbioru *Powsinogi Beskidzkie,* wyzbyte całkowicie aktualności gospodarczych i socjalnych, opiewają życie szarych, wiejskich ludzi. Poeta zestawia ich ciężką dolę, a równocześnie potrzebę wykonywanej przez nich pracy, ich krzywdę i dobro przez nich wyrządzane. Przedstawia pewien system ludowej filozofii, w myśl której człowiek cierpi i doznaje krzywd, ale wskutek czynionego dobra, a dobrem tym jest dla Zegadłowicza ludzka praca, zostaje po śmierci zbawiony, dostaje się do nieba, gdzie czyni

[1]) Obydwaj, tzn. Braun w tomiku *Rzemiosła* i Zegadłowicz, pozwalają kojarzyć swe utwory z wcześniej wydanymi nowelami Juliusza Kadena zebranymi w tomie pt. *Zawody.* Obraz pracy kończył Kaden filozoficzną pointą, symbolizując zawód i podnosząc go do uniwersalnego znaczenia w świecie (np. *Druciarz*).

dalej swoje dobro — pracuje, tylko w innym, „niebieskim" wymiarze.

Pracę oderwaną od ideologii społecznych przedstawia także Julian Tuwim. W jego obfitej twórczości, wbrew programowemu postulatowi śpiewania życia i teraźniejszości, wątek tematyczny pracy jest prawie zagubiony; daje się wyszukać zaledwie w kilku utworach (przeważnie wierszach dla dzieci i młodzieży), w których za reprezentatywny uznałbym *Śląsk śpiewa*. Trudno też znaleźć jakiekolwiek cechy wyodrębniające te wiersze od pozostałej twórczości. Dominantą w nich nie jest też właściwie praca ludzka. Tuwim ucieka od niej obrazując w tych wierszach albo pracę maszyny (*Śląsk śpiewa, Lokomotywa*), albo przeżycia zupełnie z pracą nie związane (*Pieśń o białym domu*). W kilku np. wierszach o fryzjerach nie ma zupełnie przedstawienia ich właściwej pracy. Za to praca maszyny przedstawiona przy pomocy całego szeregu poetyckich sposobów (onomatopeja, aliteracja, środki rytmiczne) ukazuje jej obraz jako żywej istoty. Witalizm Tuwima i tu znalazł zastosowanie.

5

W ścisłym związku tematycznym, choć niejako na bocznej drodze literatury pięknej, pozostaje motyw pracy w poezji dziecięcej. Naturalnie trudno tu mówić o jakimkolwiek podziale, wszystkie bowiem wiersze są dydaktycznym tłumaczeniem względnie opisem mniej skomplikowanych zawodów. Można tylko zarysować dwa ogólne kierunki; jeden z nich — to poezja o bardziej lub mniej wyraźnych tendencjach społecznych; drugi kierunek jest tendencji tych pozbawiony. Do pierwszych zaliczyć można *Dzieci miasta* Ewy Szelburg-Zarembiny, do drugich *Nasi ojcowie pracują* Stefana Themersona i *A. B. C.* Edwarda Szymańskiego. Oczywiście trudno tu pisać o celowości wprowadzania do wierszy problematyki klasowej; poezja dla dzieci ma w programie swym tendencje dydaktyczne. Warto wskazać za to na inny czynnik wyróżniający wymienione wiersze. Oto we wszystkich dostrzec można silny moment fantazji, wprowadzenie w łańcuch przyczyn i skutków — bajkowości, mającej na celu zainteresowanie dziecka.

Gdy nas będzie stu
nabierzemy tchu
zbudujemy miasto całe
a w tym mieście domy białe.
(Szymański: *Praca*)

Drugą ważną cechą tej poezji jest silne udramatyzowanie wiersza.

Czasem
w nocy
mnie budzi
głos jakichś obcych ludzi:
Doktorze
Ratunku!
Pomocy!
(Themerson: *Mój ojciec jest lekarzem*)

Celem dramatyzacji jest również uzyskanie silniejszej i łatwo dostępnej sugestywności. Niemniej istotna jest ostatnia, najbardziej rzucająca się w oczy cecha, mianowicie prostota wysłowienia. Zarówno dobór wyrazów, jak i metafor czy rymów jest najprostszy i łatwo zrozumiały.

Wartość pracy jest w wierszach silnie podkreślona, dobro zawsze w nich zwycięża, i — co bardzo ważne — człowiek ukazany jest w nich jako niepokonany zwycięzca. Oczywiście u podstawy wszystkich wartościowań leżą cele natury dydaktycznej.

6

Chciałem przedstawić polską poezję pracy w dwudziestoleciu międzywojennym w uszeregowanej skali, starając się przyjąć za podstawę jej socjologiczny związek z podłożem, z którego wyrosła. Ale utrudnia to zadanie różnorodność jej tworzywa — słowa, wieloraka jej interpretacja poprzez filozofię, psychologię, socjologię, ekonomię oraz warianty odcieniowe w obrębie tych samych grup. Czytelnik mógł obserwować, jak w trakcie opisu syntetyczne grupy: awangarda, „Kwadryga", poezja proletariacka i nawet ta sztucznie dla całościowego dopełnienia stworzona grupa poezji pozaaktualnej, okazywały się grupami niejednolitymi. O tylu miejscach na jakiejś skali wypadkowej (jeśli taka jest w ogóle możliwa do stworzenia), ilu było poetów.

Spojrzenie poetyckie uzależnione było głównie od kierunku artystycznego czy spo-

łecznego, który stawał się ideologią twórcy. Poeci związani z futuryzmem czy z jego późniejszymi przekształceniami przedstawiali pracę jako siłę tworzącą, jako zasadniczy motor rozwoju techniki. W okresie poetów związanych z socjalizmem praca była wartością tylko wtedy, jeśli funkcjonowała w systemie społecznie sprawiedliwym. Dla poetów o nastawieniu filozoficznym praca jest wartością niezależną od techniki czy warunków społecznych, a wartość jej leży poza światem realnym, leży w jej funkcji przekształcania ludzkiej duszy. Można wskazać poetów, którzy wyróżniają się poglądem filozoficznym czy wybitnie socjologicznym; pozostaje jednak znaczna większość nie dająca się ująć w żadne ramy, których postawa wiązała kilka sposobów wartościowania pracy niemożliwych do rozdzielenia.

Poezja pracy w dwudziestoleciu była, jak starałem się wykazać, w sposobach konkretyzowania tematu poezją zróżnicowaną. Ujęcia poetyckie tworzą szeroki, zamknięty krąg, w którym jest jednakże dość pustych miejsc, czekających na zapełnienie przez twórczą fantazję poetycką. Ale materiał, który faktycznie badamy, świadczy, że praca jest treścią niezmiernie żywotną, skoro doczekała się tylu sposobów ujęcia. Tak było zawsze. Zasługa jednak zwrócenia uwagi na jej tematyczną obfitość spada na dwa czynniki, które oddziałały na literaturę dwudziestolecia: na futuryzm jako gotowy na gruncie polskim fakt intelektualny i socjalizm jako fakt społeczny.

BIBLIOGRAFIA

Tadeusz Peiper: *Tędy* — zbiór artykułów, Warszawa 1930. — *Pochwały*, Kraków, 1935.
Jerzy Stempowski: *Chimera jako zwierzę pociągowe*, *Przegląd Współczesny*, 1933.
Jan Kott: *Drogi awangardy*, *Przegląd Współczesny*, 1935.
Kazimierz Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej*.
Andrzejewski, Fryde: *Antologia poezji polskiej*, 1918—38.
A. Galiński: *Antologia poezji Polski Odrodzonej*, Łódź, 1930. *Antologia poezji społecznej*, Wilno 1923.
I. Skowronkówna: *Antologia polskiej literatury dziecięcej*, Warszawa, 1947.
Mieczysław Braun: *Rzemiosła*, Warszawa, 1926. — *Przemysły*, Kraków, 1928.
Władysław Broniewski: *Wiatraki*, Warszawa, 1935. — *Troska i pieśń*, Warszawa, 1932. — *Krzyk ostateczny*, Warszawa, 1938.
Władysław Broniewski, Witold Wandurski, St. R. Stande: *Trzy salwy*, Warszawa, 1925.
St. R. Dobrowolski: *Pożegnanie Termopil*, Warszawa, 1929. — *Powrót na Powiśle*, Warszawa, 1932.
Bruno Jasieński: *But w butonierce*, Warszawa, 1921. — *Ziemia na lewo*, Warszawa, 1924.
Leon Kruczkowski: *Młoty nad światem*, Kraków, 1928.
Jalu Kurek: *Śpiewy o Rzeczpospolitej*, Warszawa, 1929. — *Mohigangas*, Warszawa, 1934.
Marian Piechal: *Krzyk z miasta*, Warszawa, 1929.
Julian Przyboś: *Miejsce na ziemi*, Kraków, 1945.
Nina Rydzewska: *Miasto*, Warszawa, 1929.
Władysław Sebyła: *Pieśń szczurołapa*, Warszawa, 1930.
Włodzimierz Słobodnik: *Modlitwa o słowo*, Warszawa, 1927. — *Cień skrzypka*, Warszawa, 1929.
Kazimierz Sowiński: *Gwiazdy na strychu*, Warszawa, 1930.
St. R. Stande: *Rzeczy i ludzie*, Kraków, 1925. — *Młodzież idzie*, Moskwa, 1933. — *Granatowe i czerwone*, Moskwa, 1933. — *Człowiek kroczy po ziemi*, Moskwa, 1934.
Julian Tuwim: *Wiersze zebrane*.
Witold Wandurski: *Sadze i złoto*, Warszawa, 1926.
Adam Ważyk: *Wiersze zebrane*, Warszawa, 1934.
Emil Zegadłowicz: *Powsinogi beskidzkie*.

Włodzimierz Maciąg

SPRAWOZDANIA

PORACHUNKI Z WITKACYM

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ: *W małym dworku* i *Szewcy*. Posłowie Władysława J. Dobrowolskiego. Spółdzielnia Pracy i Użytkowników „Czytelnik", Kraków, 1948; str. 130 i 2 nl.

1

Dwa dramaty S. I. Witkiewicza, jakie ukazały się ostatnio na półkach księgarskich, zmuszają do refleksji. Nie tylko swoim ładunkiem treściowym, nie tylko tym, że są pierwszą pozycją z dorobku Witkacego ukazaną po wojnie; ani też tym, że otrzymały piękną, bibliofilsko niemal staranną szatę graficzną. Wiemy przecież, kim był Witkacy: jednym z najciekawszych umysłów dwudziestolecia, wybitnym powieściopisarzem, malarzem i filozofem, najwybitniejszym dramaturgiem tego okresu. Ale wiemy też, co zawierają jego dzieła: skrajny pesymizm, głoszenie schyłku kultury i zagłady świata, formalistyczne teorie sztuki, skok w „dziwność istnienia", absurdalno-makabryczną groteskę, metafizyczno-erotyczne rozpasanie. Po co to dziś wydawać, w dodatku tak wydawać? Czy nie ma słuszności Miłosz, gdy pisze w *Traktacie moralnym:*

U nas ciekawy jest Witkiewicz.
Umysł drapieżny. Jego książek
Nie czytać — prawie obowiązek.
W ciągu najbliższych stu lat chyba
Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda,
Aż ta formacja, co go znała,
Stanie się już niezrozumiała,
I jaka była w nim trucizna
Najlepszy spec się już nie wyzna.

Czy więc wydanie Witkacego jest błędem naszej polityki kulturalnej, błędem o nieobliczalnych następstwach? Postaramy się wykazać, że nie.

2

Jest w dorobku pisarskim Witkacego jedno pęknięcie i tragiczna niekonsekwencja. Tylko jedno, ale i tak zjawisko to zaskakujące u pisarza, który każdą myśl musiał dopowiedzieć do końca, a dyscypliną intelektualną przewyższył — prócz Irzykowskiego — wszystkich chyba współczesnych. Pęknięciem tym jest niezgodność jego teorii sztuki z praktyką artystyczną, głównie zaś niezgodność dramatów i teorii teatru. Fakt ten stwierdziła krytyka niemal jednogłośnie, od Irzykowskiego do Peipera. Ale skąd się owa rozbieżność wywodzi, nikt jakoś nie próbował się zastanowić.

Zauważmy na wstępie, że teoria Czystej Formy Witkacego nie pokrywa się nie tylko z jego sztukami teatralnymi — w oparciu o nią nie da się w ogóle skonstruować dramatu. Poruszał to już Peiper: „Skoro teatr jest połączeniem kilku sztuk (malarstwo, słowo-muzyka, słowo-idea, plastyka ciała aktorskiego), skoro w każdej z tych sztuk poszczególnych samych dla siebie idea supremacji formy realizuje się inaczej, na podstawie zupełnie różnych postulatów formalnych, w jaki sposób można w jednym i tym samym dziele, w którym poszczególne te sztuki występują złączone, realizować równocześnie te heterogeniczne postulaty formalne? Witkiewicz przyznaje wprawdzie brak sprawdzianu obiektywnego, ale chodzi mu o sprawdzian wartości. A mnie chodzi o wskaźnik budowy" *(Tędy)*.

Otóż niemożność oceny — to także niemożność budowy. Sztuka ma być „stawa-

niem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną formalną logikę, od niczego „życiowego" niezależną? Dobrze, ale na czym polega owa formalna logika? Na „napięciach dynamicznych", „kompleksach znaczeniowych słów i działań", rozluźnianiu sensu wypowiedzeń i działań jako odpowiedniku deformacji w obrazie? Zgoda, ale kiedy dane napięcie dynamiczne zastosowane będzie właściwie, a kiedy błędnie? Błędnie wtedy, gdy nie wzbudzi w nas uczuć metafizycznych, tj. „przeżywania Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości". Na to najlepiej odpowiedział Irzykowski: „Wszelka forma, także „czysta", jest z tego tu świata; gdy się nawet wydaje, że płynie z zaświatów, jest to złudzenie optyczne" *(Walka o treść)*.

Teoria Witkiewicza jest więc precyzyjną konstrukcją intelektualną, zawieszoną w metafizycznej próżni. A sztuki? Są w stosunku do wywodów teoretycznych o wiele za realistyczne. Breitera, który to powiedział, Witkacy omal że nazwał kretynem — ślady tej polemiki mamy w witkacowskim *Teatrze*. Niemniej fakt utopijności teorii i — choć względnej tylko — realistyczności dramatów jest dla „sprawy Witkacego" kluczowy: wyraża jego zasadniczy bodaj konflikt, jego najgłębszą tragedię.

Konflikt ten, to bezkompromisowe ukazywanie prawdy o świecie i — ucieczka od niej. Jedno i drugie wynika z niezwykle ostrego, przenikliwego widzenia świata, oraz z nienasyconej pasji intelektu w docieraniu do podłoża faktów, w demaskowaniu wszystkiego i wszystkich, nie wyłączając siebie. Pasja demaskatorska każe mówić prawdę, ostrość widzenia zmusza do ucieczki, bo „głupi Jakub" widzi zbyt wiele, by potrafił to znieść. Widzi schyłek kultury burżuazyjnej, rozkład kapitalistycznego świata, faszyzm — widzi, dzięki umiejętności wnioskowania z faktów, najdrobniejsze szczegóły, nieraz na kilka lat naprzód. Widzi wreszcie rewolucję socjalistyczną, która na gruzach burżuazyjnego świata stworzy nową kulturę. *Pożegnanie jesieni*, powieść ukazująca wstrząsający obraz tego walącego się świata i zamknięta wizją nowego ładu, choć ledwie naszkicowaną, słusznie jest porównywana do *Nieboskiej komedii*. Nie mówimy oczywiście o bezwzględnej wadze literackiej.

Dlaczego jednak cała ta rzeczywistość staje się dla Witkacego nie do zniesienia? Dlaczego nie stanął on do walki z kapitalizmem w szeregach lewicy, do której według niego samego przyszłość należy? „Ludzie teraz, to tylko wy — powiada w *Szewcach* do szewców — to każdy wie. — Ale z drugiej strony nie wierzę już w to nowe życie, które stworzyć macie wy — oto moja tragedia, jak na patelni". A więc Witkacy wątpi. Czemu? Bo „doszliśmy do kresu burżuazyjnej kultury, która nie dała nic, prócz zwątpienia we wszystko" *(Pożegnanie jesieni)*.

Witkacy jednak czuje się związany z tą kulturą, zarażony nią, choć wie, że lada chwila ona runie. Ma odwagę wyciągnąć z tej postawy konsekwencje. Gdy faszysta Gnębon w *Szewcach* przechodzi w krytycznej chwili na stronę rewolucji, a Hyper-Robociarz powiada: „trzeba jakoś zużytkować to stare guano", Witkiewicz ustami Sajetana Tempe wpisuje znaczący komentarz: „Ten moment, to nadzieja różnych draniów, że jednak przeżyją umszturc". Witkacy nie chce być takim draniem, choć wie, że artyści w nowym ustroju będą mieli opiekę i poparcie społeczne *(Nienasycenie)*; decyduje się zostać na straconej pozycji. Ale dlatego właśnie rzeczywistość staje się dlań męczarnią; „wytrzymać istnienie bez obłędu, bez zatumanienia się religią czy społecznikostwem, to nadludzkie już nieomal zadanie" *(Szewcy)*.

Zatumania się przeto — nie religią, lecz filozofią i estetyką. Szuka „dziwności istnienia", postuluje „metafizykę pojętą nie jako ontologia, a jako przeżycie" (Czachowski), tworzy metafizyczną teorię Czystej Formy. W recenzji ze *Sklepów cynamonowych* Schulza (*Pion*, nr 34, 1935) wyznaje: „Każdy z nas marzy przecież, aby znaleźć się w innych jakichś stronach, odmienić szarość swej egzystencji, wychylić się w nieznane. To naprawdę daje tylko praca nad filozofią".

A jednocześnie ze straszliwą autoironią demaskuje w *Szewcach* taką ucieczkę, demaskuje przez usta przedstawiciela gnijącej burżuazji, prokuratora Scurvy: „nie rozumiecie całego uroku znawstwa czegokolwiek bądź u bezpłodnych impotentów takich jak ja — to są otchłanie rozkoszy usprawiedliwienia swego bytu — takie

dziamdzianie się w sobie". „To są te ślachcickie odpadki — mówi Czeladnik w tychże *Szewcach* — co oni nazywają swymi metafizycznymi przeżyciami. Łechcą sobie nimi spasione brzuchy, a każdy taki łecht nasyconego bydlaka, to nasz ból w kiszkach". I z tego nieustannego krążenia między pasją demaskatorską a ucieczką, między wznoszeniem wieży z kości słoniowej i rozbijaniem jej w drzazgi, rodzi się najtragiczniejsze wyznanie Witkacego: „Ja aparat pojęciowy mam — aby kłamać. Tej tragedii nie pojmuje nikt. To aż dziwne chwilami jest" *(Szewcy)*.

Konflikt trwa stale. Niknie jedynie przy całkowitym zagrzebaniu się w filozofii. Filozofia Witkacego jest tylko ucieczką. Stąd to ważne wyznanie w recenzji z Schulza. Zauważmy, że nawet sprawy, w powieściach i dramatach nazwane po imieniu, w filozofii zostają załgane. „Kapitalizm to złośliwy nowotwór, który zaczął gnić, zjadać i gangrenować organizm, który go wydał — oto dzisiejsza społeczna struktura" *(Szewcy)*; „Doszliśmy do kresu kultury burżuazyjnej" *(Pożegnanie jesieni)*.

Oto jedna strona medalu. A oto druga: „Jesteśmy w okresie zaniku samych uczuć metafizycznych"; „Teatr jest sztuką, która... powstaje jedynie w miejscu spęknięcia i załamania danego kultu i mając w istocie swojej element rozkładu, z założenia swego jest jakby w ciągłym postępującym upadku"; „Dziś, na tle postępującej mechanizacji życia, nastąpiło odrodzenie Czystej Formy w rzeźbie i malarstwie, odrodzenie, które według nas jest też ostatnim jej podrygiem na naszej planecie" *(Teatr)*. W teorii sztuki i filozofii świat dąży do zagłady, w dramatach i powieściach okazuje się, że dąży do niej tylko konkretna formacja społeczno-ekonomiczna, a z nią rzeczywistość polska okresu dwudziestolecia.

Filozofia Witkiewicza jest strusią i kłamliwą polityką, ale dramaty jego pulsują realnością. Nader rzadko więc, wbrew pozorom, przepływa ona w kaprys, w dowolność. Usiłowania formalistyczne, by tę realność przytępiać, doprowadzają tu tylko do deformacyjnego skrótu, który właśnie wyostrza ją jeszcze; miast dawać rzeczywistość w wodnym roztworze, dają ją w maksymalnej kondensacji. Stosunki społeczne i polityczne początkowo nie wysuwają się jednak na czoło zagadnień. Witkiewicz pisze we wstępie do *Tumora Mózgowicza*: „Oprócz kwestii erotycznych treścią sztuk są: pewne fantazje na temat przewrotu w matematyce i fizyce w *Tumorze Mózgowiczu*, na temat psychiatrii w *Pentemychos*. Przeżycia bandy zdegenerowanych byłych ludzi na tle mechanizującego się życia stanowią treść *Macieja Korbowy*. Filozoficzne dywagacje i problemy związane z absolutnym nienasyceniem życiowym są wplatane w *Multiflakopulu*, w *Pragmatystach*, w *Nowym wyzwoleniu*, w *Bziku tropikalnym*, dalej w sztukach..." — następuje tu wyliczenie jeszcze siedmiu sztuk, m. in. *W małym dworku*.

Obok problemów wymienionych znajdujemy w sztukach inne jeszcze: kapitalnie podchwyconą i skarykaturowaną beznadziejność stosunków ziemiańskich *(W małym dworku)*, kompleks pochodzenia socjalnego *(Tumor Mózgowicz)*, pierwsze szkice do typu arystokratki (Alicja of Nevermore w *Kurce Wodnej*, Rozhulantyna i Izia w *Tumorze*), jaki ukaże się w pełni dopiero w *Nienasyceniu* i w *Szewcach*, wreszcie wspaniałą scenę końcową *Kurki Wodnej*, gdzie czterej kapitaliści starają się bridżem pokryć przerażenie wobec strzelaniny na barykadach robotniczych za oknem, odgłosów rodzącej się rewolucji — obrazek będący niemal syntezą *Pożegnania jesieni*. Mamy aż tyle dobitnych akcentów, a jednak „konflikt Witkacego" nie jest jeszcze ostry, ciśnienie rzeczywistości politycznej niezbyt silne — jesteśmy przed rokiem 1926. Dlatego wszystkie te sztuki są jeszcze stosunkowo pogodne, nie ma w nich późniejszego ładunku dusznej, przytłaczającej, makabrycznej atmosfery. A jeśli jest, to w znacznie słabszym nasileniu.

Ale ciśnienie rzeczywistości wzrasta stale, wzrasta wraz z sanacją, z faszyzmem, z coraz szybszym staczaniem się ku katastrofie. W r. 1928 Witkacy pisze *Pożegnanie jesieni*, potem *Nienasycenie* — w obu pokazuje ginący świat burżuazji już bez żadnych obsłonek Czystej Formy; może to uczynić dzięki własnej teorii, że powieść nie stanowi dzieła sztuki. Niekonsekwencję jednak w stosunku do swych poglądów i tak popełnia, pisząc z kolei

Szewców — udramatyzowany odpowiednik obu powieści, również nie mający nic prawie wspólnego z Czystą Formą, mimo że sztuka teatralna była dla Witkacego rodzajem artystycznym. Potem następuje nawrót ucieczki. Witkiewicz coraz wyłączniej zamyka się w kręgu filozofii, coraz szybciej też biegną wypadki, coraz więcej pisarzy zaczyna pojmować zbliżanie się katastrofy; ale katastrofiści przeczuwają zaledwie, Witkacy wie. Wreszcie wypadki osiągają swój szczyt: wybucha wojna, sanacyjna republika polska wali się w gruzy. Razem z nią ginie Witkacy; jego tragiczna śmierć jest ostateczną konsekwencją obranego stanowiska. Kresem ucieczki.

3

Oto mapa terenu; możemy teraz przystąpić do zamierzonych porachunków z Witkacym. Zacząć trzeba oczywiście od *Szewców*, ściślej — od obrazu, jaki nam ukazują. Obrazu rzeczywistości polskiej lat trzydziestych. Czy tylko?

Akt I jest istotnie tej właśnie rzeczywistości przekrojem. Mamy tu więc Szewców — lewicę walczącą o swoje prawa, mamy jałową politycznie arystokrację w postaci Księżnej — „kłębu wszelkiej dekadencji, mistycyzmu, erotyzmu, nieskoordynowanej nastrojowości, przy wielkiej zdolności adaptacji w stosunku do każdego systemu społecznego" (posłowie Dobrowolskiego), mamy faszystowską organizację „Dziarskich Chłopców" — syntezę korporantów, mamy wreszcie przedstawiciela warstwy rządzącej — prokuratora Scurvy, „społecznego impotenta bez istotnych przekonań", niby liberała, ale wyraźnie faszyzującego.

Z jego ust padają najcharakterystyczniejsze wypowiedzi: „Trzeba zreformować kapitalizm, nie niszczyć inicjatywy prywatnej"; „Bez władzy nie byłoby ludzkości w dzisiejszym znaczeniu", a wreszcie: „Wyzwolenie jest tylko przez pracę", co na bramie oświęcimskiego obozu w kilka lat później brzmiało: *Arbeit macht frei*. „Hołotę trzymać za mordę, oto ich najszczytniejsze hasło" — mówi o nim mistrz szewski Sajetan Tempe — „ty prokuratorze sądu najwyższego dla społecznych nieporozumień kapitału z pracą".

Wszystkie postacie ukazane w sztuce mają określoną przynależność klasową: Scurvy jest typowym przedstawicielem rozkładającej się burżuazji; Szewcy — przedstawicielami drobnomieszczaństwa; przywódca „Dziarskich Chłopców" Gnębon Puczymorda — szlachetką dawnego pokroju. Panuje kompletny chaos ideologiczny: Scurvy sam nie wie, jakie ma przekonania, syn Sajetana Tempe należy do „Dziarskich Chłopców".

Wśród lewicy nie widzimy chłopów i robotników — drobnomieszczaństwu w jej szeregach, a szczególnie „górze" partyjnej Witkacy nie szczędzi przykrych słów. Pokazuje, jak wychowywano robotnika w wolnej Wszechnicy Robotniczej: „Oj wolna, ona, wolna — raczej rozwolniona jest ta nasza wszechnica" — mówi jeden z czeladników. — „Sami się częstują twardą wiedzą, a na nas to tę biegunkę umysłową puszczają, aby nas jeszcze gorzej zatumanić, niż to chciały wszelakie religianty, na usługach feudałów i ciężkiego się przemysłu wygłupiające". Wytyka dalej Witkacy nieudolność organizacyjną: „Wy się nie umiecie zorganizować przez obawę wytworzenia organizacyjnej arystokracji i hierarchii, choć jesteście jedyni dziś w tym smrodowisku życia".

Ukazuje wreszcie skrót całej ogólnej sytuacji politycznej słowami Księżnej zwróconymi do Szewców: „Agitacja wasza wykorzystuje tylko to, że tamci pogodzić się nie mogą. — Różnorodność ta nas gubi, bo dla nas, *pour les aristos*, „Dziarscy Chłopcy" zanadto demokratycznie dziarscy właśnie, i nigdy nie wiadomo, w co się przetworzyć mogą, a Scurvy już się z państwowym scojalizmem dawnej daty wącha, a dla jego Dziarskości Naczelnej, Gnębona Puczymordy, sam jest zbyt do was zbliżony. — Jeżeli Scurvy, najwyższy dostojnik sprawiedliwości, która ma niezdrową manię niezależności, zdoła się dostatecznie podlizać organizacji „Dziarskich Chłopców" ... — Witkacy nie kończy, ale możemy dopowiedzieć za niego: polowania w Białowieży, Ribbentrop w Warszawie — póki nie przyjdzie wrzesień. W międzyczasie jeszcze Bereza — i o niej zresztą nie zapomina Witkacy: akt I kończy się uwięzieniem Szewców przez hordę „Dziarskich Chłopców".

„*Szewcy* pisani byli w roku 1937" — podaje w posłowiu W. J. Dobrowolski. Popełnia błąd: *Szewcy* powstali w latach 1927—1934! A więc najmniej połowę faktów, jakich odbicie mamy w tej sztuce, Witkacy przewidział na parę lat naprzód, wyciągając tylko logiczne wnioski z całej ówczesnej sytuacji. Zdumiewające są jednak dopiero dwa następne akty. Akt II to losy uwięzionych Szewców i ich wyzwolenie, gdy nareszcie biorą się w kupę — a więc coś jakby okupacja. Wprawdzie cały akt schodzi na dyskusji więzionego Sajetana z więżącym go Scurvym, co jak na okupację zbyt jest sielankowe, ale tego kresu potworności nawet Witkacy nie mógł przecież przewidzieć. Chociaż niektóre szczegóły... Scurvy, któremu na chandrę najlepiej robi widok skazańców o świcie; strażnik pilnujący Szewców, który powiada: „Ludzkość się rozwydrzyła — jeśli tak nie damy rady, wrócimy oficjalnie do tortur".

Akt III odpowiada poniekąd naszej rzeczywistości powojennej. Lewica jest u władzy, Scurvy na łańcuchu, Gnębon „przeszedł na stronę rewolucji" i udaje baranka. Za to Sajetan Tempe doszedłszy do władzy zaczyna zdradzać lewicę, upodabniać się do burżuazji. Problem renegata? Nie. Po prostu walka klasowa nie jest jeszcze zakończona — drobnomieszczaństwo, wczoraj walczące wraz z lewicą przeciw kapitalizmowi, dziś jest już tej lewicy wrogie. „Wyście majstrze mimo zasług pryk starej daty — nic wam do naszego młodego życia" — mówią Sajetanowi czeladnicy. — „My nie nawóz, jako wy — my sama jądrowatość przyszłości". Ale i czeladnicy, to tylko „reprezentatywne typy średniego chałupnictwa"; i oni jako klasa muszą zniknąć w drodze do społeczeństwa socjalistycznego. Mówi im to Hyper-Robociarz, który wbrew tezom Wł. Dobrowolskiego nie jest typem... anarchisty, raczej jakby samym mózgiem klasy robotniczej, jakby wcieloną partią; wskazuje zresztą na to po części nawet nazwa.

W międzyczasie mamy jeszcze rozprawę z „kmiotkami narodowymi", którzy „dopiero się uślachcają" i przybywają na scenę z „dziwką bosą" i „chochołem samego pana Wyspiańskiego, z którego idei nawet faszyści chcieli zrobić podstawę metafizyczno-narodową ich radosnej wiedzy o użyciu życia i użyciu państwa dla celów samoobrony międzynarodowej koncentracji kapitału" — jak powiada Kmiotek. Aż język świerzbi, żeby powiedzieć, o kim tu mowa. Znamy, dobrze znamy...

Te dwa akty *Szewców*, to dopiero miara tego, co nazwaliśmy ostrością widzenia Witkacego. Fakt był dlań zawsze przesłanką, ze wszystkiego potrafił wyciągnąć wnioski ostateczne. Wnioski te były przewidywaniami opartymi o żelazną logikę myślenia, równie jak o rozległą i głęboką wiedzę. Wygląda to na absurdalny paradoks, ale podobny rodzaj przewidywań stanowi dziś podstawy — romantyzmu socjalistycznego. Jakie to ma znaczenie dla naszej rozprawy z Witkacym, powiemy nieco dalej.

Na razie podsumujmy jedno: *Szewcy* to najgłębsza analiza wielkiego mechanizmu stosunków politycznych w Polsce lat trzydziestych, analiza, jakiej nie dała żadna inna książka dwudziestolecia ani też żadna książka powojenna. Oto znaczenie wydania *Szewców* — zasadnicze i pierwsze. Nie jedyne.

4

Cała twórczość Witkacego przesycona jest drwiną, szyderstwem. Płynie to z pasji demaskatorskiej, choć nie brak i głębszych przyczyn. „Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn" (Wyka — *Pogranicze powieści*). „Człowiek mści się dowcipem za niepowodzenia, broni się szyderstwem" (Irzykowski — *Zdobnictwo w poezji*). Wszystko to określa nam tylko bliżej postawę, o jakiej mówiliśmy u początku tych wywodów — postawę człowieka, który widzi zbyt wiele, by znieść to spokojnie, a walczyć nie może i nie chce.

Ale jest w dramatach Witkacego element zupełnie nieprzewidziany: komizm. Nieprzewidziany, ponieważ drwina, jak zauważa K. Wyka, „jest koniecznym korelatem braku humoru, świadczy, że rzeczywistość ówczesna ku wszystkiemu się nadawała, lecz nie ku wybaczającemu rozumieniu". Nieprzewidziany, ponieważ absurd, makabra i groteska u Witkacego miały w jego zamierzeniu funkcje „meta-

fizyczne" — służyły potęgowaniu poczucia „dziwności istnienia", jakie wywierać miała sztuka. Kiedy jednak przestajemy patrzeć pod kątem metafizyki witkacowskiej, tak uzyskana dziwność wywołuje proste zdumienie, identyczne w zasadzie z tym, jakie jest istotą reakcji psychicznej na zjawiska komizmu — „zdumienie i to napięcie uwagi, które potem, po rozwiązaniu zagadki, pozostawia nam nadwyżkę bezinteresownej wesołości" (Irzykowski). W dodatku Witkiewicz demaskuje swoje postacie aż do wnętrzności w sposób tak zaskakująco trafny, że działa to również w pewnej mierze komicznie, w myśl uwagi Shawa, że „każda ściśle sformułowana prawda jest zabawna".

Elementy komiczne wnosi wreszcie język Witkacego: od komizmu zestawienia naładowanych filozoficzną terminologią okresów z wypowiadającymi je postaciami, aż do świadomej gry słów — „radosna wiedza o użyciu życia i użyciu państwa dla celów samoobrony" etc. I tak dzisiaj dla nas, którzy nie mamy predylekcji do rozmyślań nad potwornością i tragizmem istnienia, sztuki te wbrew ich twórcy stają się — jak je określa Dobrowolski — „komediami społeczno-obyczajowymi". Raz jeszcze rzeczywistość w sztukach Witkacego bierze górę nad czadem metafizyki. Tym razem w percepcji odbiorcy. Truciznę przezwycięża śmiechem.

Wnioski stąd płyną niezmiernie ważne. Pierwszy — że dramaty Witkiewicza zinterpretowane jako komedie społeczno-obyczajowe nie tylko mogą być dziś wydawane, ale i — proszę się nie dziwić temu wnioskowi — wystawiane na scenie. Sprawa sceny jest nawet prostsza, bo reżyser z łatwością narzuca widzowi swój punkt widzenia, przy tym przedstawienie teatralne ukazuje najczęściej jedną możliwość interpretacji utworu, zamazując inne. Wydawca jest tu w sytuacji trudniejszej, nie może nic skreślić jak reżyser, podaje czytelnikowi tekst z możliwościami wszelkich interpretacji. Musi truciznę rozładowywać komentarzem doczepianym, nie organicznym jak reżyserski. Trucizna jest silna i jest jej wiele, Miłosz ma słuszność. Ale nawet taki komentarz w wielu wypadkach wystarcza. W wypadku *Nienasycenia* może by nie wystarczył, w wypadku *Szewców* i *Małego dworku* inteligentne i rzeczowe posłowie Dobrowolskiego najzupełniej spełnia zadanie.

A wniosek drugi? Prosty: *Zielona Gęś*. To właśnie przedłużenie absurdalno-makabrycznej groteski Witkacego w funkcji komicznej. Więcej — to połączenie jej również z witkacowską satyrą polityczno-społeczną. Odrzucony zostaje tylko grymas bezsilności — drwina. A fakt, że twórcą *Gęsi* jest taki „poeta aktualności" jak Gałczyński, że jego teatrzyk mimo głosów oburzenia znajduje szeroki oddźwięk wśród czytelników, dowodzi, że ten rodzaj satyro-groteski *buffo* nie jest „łechtaniem spasionego brzucha burżuazji", lecz — przeciwnie — może pełnić ważne funkcje społeczne. Dowodzi, że nie jest to rodzaj martwy, eksperyment *à la* dadaizm, lecz — przeciwnie — znajduje w nowej rzeczywistości polskiej warunki pomyślnej kontynuacji. A wniosek z wniosku? Niewielu zabiegów trzeba, by odsłonić w Witkacym złoża dotychczas przez pisarzy naszych nie wyeksploatowane, a w swoim rodzaju jedyne. I dla dramaturgii naszej cenne.

Próbowałem udowodnić, że ze względu na zawarty w nich najostrzejszy chyba przekrój stosunków polityczno-społecznych dwudziestolecia wydanie *Szewców* było celowe; że, po wtóre, mimo ryzykowności nie powinno się stać szkodliwe. To były jego uzasadnienia pod kątem przeciętnego odbiorcy. Nastąpi teraz uzasadnienie pod kątem dramaturga.

5

Szewcy w wydaniu „Czytelnika" (tego małego) poprzedzeni zostali dramatem *W małym dworku*. Powód? Dobrowolski sugeruje, że dramat ten, jako jeden z najłatwiejszych utworów Witkacego, stanowi dobre wprowadzenie czytelników w jego metodę pisarską, w sposób ujmowania świata. Dodać trzeba, że mamy tutaj jako tło wypadków dobrze podmalowaną rzeczywistość ziemiańską, sztuka jest więc niejako uzupełnieniem dla *Szewców*, gdzie klasa ta nie została uwzględniona. Ale dla nas ciekawszy jest inny aspekt *Małego dworku*.

Ilekroć chcę napisać: *W małym dworku*, machinalnie piszę: *W małym domku*. Czy to skojarzenie jest przypadkowe? Bynaj-

mniej. *W małym dworku* — to niemal parodia sztuki Rittnera. Małomiasteczkowemu środowisku rittnerowskiemu odpowiada tu równie skostniałe i zatęchłe środowisko ziemiańskie, choć uchwycone stokroć wyraziściej, z satyryczną pasją i znaną nam już ostrością widzenia. W tym środowisku rozgrywa się sparodiowany konflikt Rittnera, a raczej druga jego część — o pierwszej dowiadujemy się tylko.

Dyapanazy Nibek jest zajęty pracą, jeździ do miasteczka sprzedawać zboże, nie poświęca żonie wiele uwagi; ta w rezultacie zdradza go z oficjalistą Kozdroniem; Nibek dowiaduje się o zdradzie (chociaż za kochanka żony uważa kuzyna, z którym ona go również zdradzała, sama o tym nie wiedząc — tu właśnie zaczyna się parodia), zabija żonę wystrzałem z rewolweru. Oto ta pierwsza część: dokładnie uchwycone dwa akty Rittnera.

Trzeci wypełnia wśród arabesek kpiny całą sztukę Witkacego. Doktór w sztuce Rittnera po zabójstwie żony żyje tylko swoją pracą, dopóki z powodu tegoż zabójstwa (a więc niejako z winy żony) pracy nie straci; wówczas nie ma już celu życia, nie wytrzymuje własnej pustki wewnętrznej, wystrzałem z rewolweru popełnia samobójstwo. Nibek po zabójstwie żony żyje tylko przyszłością swoich dwu córek, dopóki Widmo żony nie struje obu; wówczas nie ma również celu życia, popełnia identyczne jak Doktór samobójstwo za sceną przy końcu aktu III. Na scenie zostają Kuzyn i Aneta, jak Sielski i Wanda u Rittnera.

Krzywe zwierciadło, w jakim Witkiewicz odbija sztukę Rittnera, nie na nią specjalnie jest nastawione. Złośliwości mierzą w konwencję literacką: w naturalistyczny melodramat mieszczański. Cała jego „życiowa" problematyka ośmieszona zostaje do gruntu. Wiemy skądinąd, jak Witkacy owej problematyki nie cierpiał; teoria Czystej Formy jest przecież jednym wielkim buntem przeciw naturalizmowi w teatrze. Trudno zresztą, by i pasja demaskatorska oszczędziła idiotyzmy naturalizmu; podobnie nie oszczędza idiotyzmów futuryzmu, po którym Witkiewicz przejeżdża się mimochodem nawet w *Szewcach*: „maszyna jest zbyt zbanalizowana — dorżnęli ją futuryści — brrr... zimno się robi na sam dźwięk słowa „obrabiarka".

Ale jeszcze przeciw czemuś występuje Witkacy. Przeciw psychologizmowi. Postulując „fantastyczność psychologii i działania", nie realizuje jej w pełni; jak zwykle, pasja demaskatorska nie pozwala i tutaj na ucieczkę od rzeczywistości w fantastykę. Rzeczywistość psychologiczna zostaje zdeformowana, ale w taki sposób, że przy całym szeregu cech zupełnie nieprawdopodobnych psychika postaci nie tylko się nie rozpływa, ale kondensuje.

Więcej — nie zatracając cech indywidualnych postać staje się typem. Typem nie w sensie molierowskim: skąpiec, mizantrop, świętoszek — ale typem o krok od realizmu marksistowskiego, który według znanej definicji Engelsa jest przedstawianiem typowych charakterów w typowych kofliktach społecznych. Oczywiście konflikty społeczne w większości wcześniejszych sztuk Witkiewicza są, jak już uprzednio zaznaczyliśmy, zaledwie muśnięte, niemniej pisarz takie właśnie typy stara się tworzyć; dowodem powtarzanie się typu arystokratki, lewicowca, burżuja dekadenta, kapitalisty, niekiedy kilkakrotne występowanie jednego typu pod jednym imieniem (Irina Wsiewołodowna w *Nienasyceniu* i *Szewcach*, Sajetan Tempe w *Szewcach* i *Pożegnaniu jesieni*).

Jak takie typy wyglądają, zaznaczyliśmy przy analizie *Szewców*; a ta typowość postaci to właśnie ich prawda artystyczna. Nie zachwieje jej to, że Szewcy mówią co chwila rzeczy psychologicznie niemożliwe, że autor ich ustami przemawia sam, językiem przepełnionym filozoficzną terminologią, zwrotami angielskimi, francuskimi, niemieckimi, złośliwymi wycieczkami w kierunku Boya, Breitera, Słonimskiego, Lechonia, nawet — siebie.

Ale bo też zrywając z psychologizmem Witkiewicz drugą ręką ukazuje psychologię. I to jaką! Odkrywa najtajniejsze myśli i uczucia, każe mówić postaciom to, z czego sobie na ogół nie zdajemy nawet sprawy; jest to psychoanaliza w służbie typologii. To również czyni wrażenie groteski czy makabry, a przecież gdy na okrzyk Kuzyna: „On się zastrzelił!" odpowiada Aneta: „I co z tego? Tym lepiej dla niego i dla nas" — demaskuje tylko uczucia,

jakie pod płaszczykiem żałoby chowają nieraz wobec zmarłego bliżsi i dalsi krewni.

Postacie dramatu stają się — jak określa Czachowski — wglądami w rzeczywistość. Wglądami, dodajmy, w znaczeniu potrójnym: wglądami w sensie „idei jako uosobionych konkretyzacji" (np. Hyper-Robociarz), wglądami w aktualną rzeczywistość społeczną i wglądami w głębie psychiki ludzkiej. „Dramat staje się dynamicznym zespołem takich osobowych wglądów; sprzecznością ich wielości i zarazem całością tych sprzeczności; akcją czyli uruchomieniem zderzających się rozbieżnych i zbieżnych sił, poddanych konieczności wejścia w jakiś wspólny prąd, stanowiący właśnie o artystycznej jedności utworu" (Czachowski — *Obraz współczesnej literatury polskiej*).

Jest w tym najważniejsza bodaj, a do wielkiego realizmu mogącą doprowadzić zdobycz Witkiewicza. Oczywiście nie u niego tego realizmu szukać bezpośrednio!

6

Witkiewicz nie tylko toruje realizmowi drogę; także sam wiele doświadczeń i zdobyczy może mu przekazać. Mówiliśmy o ostrości widzenia, o wnioskowaniu z faktów, o mimowolnych zbieżnościach z romantyzmem socjalistycznym — to wszystko stanowi przygotowawczą i ważką szkołę realizmu. Ważką dlatego, że Witkacy realistą nie był; uczeń nie może tu kopiować ni naśladować, wolno mu tylko wyciągać wnioski. Ale gdy chodzi np. o typy, nawet naśladownictwo metody ich kształtowania mogłoby być dozwolone; w szczegółach nierealistyczne, w postawieniu są one niemal pełną konkretyzacją postulatów realizmu — mówimy przede wszystkim o *Szewcach*, w innych sztukach typy nie mają tak wyraźnej podbudowy socjalno-politycznej.

Właśnie u Witkacego realista może się uczyć uproszczeń, które dają typowość, ale nie taką, jak typowość Goldów z *Samsona* Brandysa. A inne rzeczy? A budowanie akcji, którą kipią dramaty Witkiewicza, wbrew Irzykowskiemu wcale nie „rozgadane" i „workowate", przeciwnie, doskonale skonstruowane... Może najbardziej rozgadani są *Szewcy*, ale to traktat ideologiczny, gdzie dyskusyjny dialog musiał stać się podstawą; zresztą, jak bodaj zaznaczaliśmy, *Szewcy* leżą na linii raczej powieści Witkiewicza niż jego twórczości dramatycznej.

A aktorzy? I dla nich Witkiewicz mógłby być jednym z pomostów do wielkiego realizmu. Pamiętajmy, że choć inscenizacją, reżyserią, scenoplastyką jesteśmy w roku 1949, aktorstwem niewiele wyszliśmy poza lata dwudzieste, lata pracy Reduty i Teatru im. Bogusławskiego. Przemyślenie witkacowskich postulatów „antybebechowatości", zimnej gry intelektualnej, zespołowości przy maksymalnej dozie indywidualnych pomysłów aktorskich — mogłoby wiele pomóc aktorom polskim w odrobieniu zaległości; przemyślenie witkacowskich typów mogłoby być wyjściem naprzeciw realizmowi, którego jeszcze nie ma.

Przepracowane i pozostawione za sobą mamy jedynie inscenizacyjne i dekoracyjne sugestie Witkiewicza. Pozycja jego u nas przypomina pod tym względem Jarry'ego we Francji: pomysły z tablicami objaśniającymi, z maskami (Gnębon w III akcie). Tylko Witkiewicz nie wywarł wpływu, jak Jarry — stał zawsze na uboczu. I pomyśleć: mimo pozornej zbieżności w szyderstwie, grotesce i braku uszanowania dla czegokolwiek, mimo że Król Ubu jest też w dużej mierze typem — o ileż słabsza od sztuk Witkacego jest płaska i durna błazenada Jarry'ego. To błazeństwo dla błazeństwa — rzecz u Witkiewicza nie do pomyślenia. O wiele istotniejsze są już zbieżności Witkacego z drwiną naszego dwudziestolecia. Między zakończeniem *Szewców*:

Trzeba mieć duży takt
By skończyć trzeci akt.
To nie złudzenie — to fakt.

a zakończeniem *Ferdydurke* Gombrowicza:

Koniec i bomba
A kto czytał ten trąba

można by z powodzeniem postawić znak równania, żeby już dać przykład najjaskrawszy. Zresztą zbieżności będą i z postawą tragiczną. Szkic K. Wyki *Tragiczność, drwina i realizm*, odniesiony tylko do pisarzy rocznika 1910, da się w znacznej mierze odnieść i do Witkacego.

Witkacy jest dotychczas zupełnie nieopracowany. Czeka krytycznej rozprawy jego filozofia i estetyka z jej niewątpliwymi związkami z filozofią modernizmu; czeka ustalenia jego pozycja w twórczości dwudziestolecia; czeka opracowania nawet jego język, „niemyty i nieczesany", jak określił go Boy, a jednak niezmiernie plastyczny i wyrazisty. Nawet przekleństwa Witkacego warte są rozprawy; w tym jednym punkcie potwierdził on swe wywody teoretyczne o wartości słów bezpojęciowych. W przekleństwie słowo waży istotnie tylko jako „napięcie" emocjonalne z wykluczeniem właściwej warstwy znaczeniowej poza obręb percepcji; ukazuje to Witkacy, kiedy w *Tumorze Mózgowiczu* przekłada dosłownie „psiakrew" na „*dog's blood*" i „*sacrebleu*" na „*sacred blue*", tworząc nonsensy — a następnie daje w *Szewcach* całe serie zespołów słownych pozbawionych znaczenia, a jednak przyjmowanych jako wyraźne przekleństwa („dziamdzia jego szać zaprzała").

Witkacy czeka na opracowanie. Ale na to trzeba go wydać. Wydać przynajmniej jego sztuki; jest ich przeszło 30, a publikowane można by policzyć na palcach jednej ręki. W dodatku kilka dramatów już zaginęło; należy, choćby dla dobra nauki, zapobiec dalszym stratom tego rodzaju. Konieczna jest też dyskusja nad dorobkiem Witkiewicza. Konieczna nawet dla dramaturga, jeśli zechce z Witkacego wyciągnąć wnioski na swój użytek; podręcznik to wartościowy, ale nie najbezpieczniejszy. Lecz młody chemik nie może pominąć w nauce doświadczeń z wodorem czy kwasem siarkowym dlatego tylko, że są niebezpieczne; czyni je po prostu pod okiem profesora. W wypadku Witkacego katedry profesorskie muszą objąć krytycy.

I niech nikt nie dowodzi, że wielki realizm nie powinien nawet spoglądać na „formalistów". Realizm może i powinien uczyć się wszędzie. Spójrzmy choćby na *Wielkie dni* Wirty, sztukę ukazaną nam ostatnio przez Państwowy Moskiewski Teatr Dramatyczny: akcja pocięta na drobne scenki przeskakuje tysiące kilometrów między miejscem i miejscem, atmosferą i atmosferą — jak w dramacie romantycznym; treść kształtowana jest materiałem epickim, nie dramatycznym *sensu stricto;* a przecież czujemy w tej sztuce powiew prawdziwego realizmu. Nie bójmy się żadnych form teatru. Otruć w kołysce nasz wielki realizm możemy najwyżej — małym realizmem.

7

Poprzez Czystą Formę, *Szewców* i realizm wielkim łukiem wracamy na zakończenie do Miłosza. Wracamy, by się przeciwstawić. Nie mamy prawa czekać z wydaniem Witkacego „aż ta formacja, co go znała, stanie się już niezrozumiała" — nie mamy z wszystkich wymienionych już względów. Ale bogactwa Witkiewicza dostrzega Miłosz z pewnością lepiej od nas; swoje zastrzeżenia uzasadnia obawą trucizn.

Zresztą, jak Poeta z *Wesela* — „przez pół żartem, przez pół serio". Słusznie, bo człowiek dzisiejszy jest na ogół optymistyczny i psychicznie zdrowy; długo by go trzeba poić i to samym ekstraktem trucizn Witkacego, by wreszcie dostał mdłości i zawrotów głowy. Niemniej ostrożność jest konieczna. Poruszyliśmy już jedną z możliwości unieszkodliwiania toksyn rozkładu, mówiąc o komizmie i komentarzu wydawcy; wobec niektórych dzieł Witkacego taki zabieg wystarcza, ale to są półśrodki. Słowo komentarz wskazuje jednak drogę.

Droga jest jedna — wydać Witkacego. Tak, właśnie, choćby w minimalnym nakładzie. Podsunąć go pod nos fachowcom od literatury. Ryzyko wbrew pozorom będzie mniejsze niż przy próbach zapomnienia. Bo dopóki krytyka nie przeorze dokładnie tego tak żyznego odłogu, dopóty może on rodzić trujące owoce, choćbyśmy wszystkie książki Witkiewicza zapchnęli w najciemniejszy kąt biblioteki. Dopiero gruntowne badania, umieszczające Witkacego w twórczości swojego czasu, w kłębie jego sprzeczności politycznych, ekonomicznych, kulturalnych, w wirach walącej się formacji społeczno-ustrojowej — pozwolą poprzez wyjaśnienie pochodzenia bakterii gnilnych unieszkodliwić je najskuteczniej — dystansem epoki.

I wtedy przestanie stanowić Witkiewicz *cauchemar plein de choses inconnues*, jak określił kiedyś Goyę Baudelaire. Dopiero wtedy.

Konstanty Puzyna

DWUGŁOS DZISIEJSZY O RÓŻEWICZU

DROGA WYJŚCIA Z KRĘGU AWANGARDY

TADEUSZ RÓŻEWICZ: *Czerwona rękawiczka*. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Kraków, 1948; str. 56 i 4 nl.

1

W 1 (214) numerze *Odrodzenia* Janusz Bogucki stawia tezę, że sztuka plastyczna formistów poza wyrażaniem „zagłady i klęski" spełniała jeszcze inną ważną funkcję: oto łamiąc formę naturalizmu obnażała elementarne prawa budowy plastycznej, można dodać, jak dziecko, które pragnąc poznać mechanizm zabawki musi ją całkowicie rozebrać. Bogucki sądzi, że poznanie to można wykorzystać dla celów konstruktywnej budowy plastycznej, a za przykład takiego wykorzystania daje *Elektrę* Felicjana Kowarskiego. Otóż wydaje mi się, że tomik Różewicza prezentuje wiersze analogicznego etapu w poezji. Różewicz próbuje wykorzystąć elementy rozbitej przez poezję awangardową rzeczywistości i zbudować z nich konstruktywną całość. Jak to robi?

2

Ponura jest poezja Różewicza. Darmo w niej szukać jeśli już nie entuzjazmu odbudowy, to chociażby rzetelnego namysłu nad przyszłością, czego tak doszukujemy się we współczesnej literaturze. Poezja Różewicza oddycha wspomnieniami okupacji, i nawet wychodząc czasowo poza nią uporczywie do niej nawiązuje. Uporczywość tę wychwycić można w na pozór różnorodnych przejawach.

Oczywiście najbardziej rzuca się w oczy tematyka wierszy. Oto obrazy matki, która utraciła synów, oto ludzie z obozu — kobieta z uciętymi włosami, uciekający więzień, oto własne refleksje przebytej kaźni. Samego obozu, okupacji, widzianej wprost, bez pośrednictwa skojarzeń, właściwie nie ma w rysunku tematycznym utworów. Pamięć przeżyć wisi chmurą gdzieś tuż poza wierszami, przypominając się nagle, czasem w najbardziej nieoczekiwanym momencie. Co więcej, widać dążność do odwrócenia się od wspomnień, do przezwyciężenia ich uporu.

Próbę tego rodzaju widzę np. w wierszu *Powrót*. Obraz szczęścia domowego przerwany jest jak dysonansem dwukrotnym nagłym spojrzeniem w przeszłość. Pierwszy zwrot jest opanowany. Obóz czy okupacja jest tylko „długą i splątaną drogą". Za to drugi jest gwałtowny, a ponieważ stanowi pointę wiersza, stwarza sugestię klęski w walce autora z uporczywością wspomnień. „Człowiek człowiekowi skacze do gardła" — tą hiperbolą, ukazującą ludzkie zezwierzęcenie, uzyskuje Różewicz plastykę nagle przypomnianej rzeczywistości okupacyjnej.

Ten sam sposób uzyskiwania gwałtownej pointy przez odskok od tematu współczesnego do dni okupacyjnych znajdziemy w wierszu *Domek z kart*.

Ale są i bardziej zakonspirowane ślady dręczących wspomnień okupacji; mają one jednak większe znaczenie dla wyrazu artystycznego Różewicza i dotykają nawet spraw postawy poetyckiej. Jednym z nich jest pojawiający się często motyw człowieka-kukły, motyw człowieka odartego z woli i świadomości i skazanego na niedowład ruchów fizycznych. Wykoszlawione przez sprymitywizowanie ruchy i obrazy ciała ludzkiego mają w sobie coś z picassowskiej monstrualności — chociaż przyczyny obu deformacji, mimo niewątpliwej jednorodności, nie były przecież te same.

Henryk Vogler zwraca w swej recenzji uwagę na niebezpieczeństwa „automatyzacji form i treści wyobrażeniowych". Dostrzega je w nierzadkich u Różewicza powtarzaniach, paralelizmach zdaniowych. Oto przykłady:

księżyc świeci
pusta ulica
księżyc świeci
człowiek ucieka

(*Księżyc świeci*)

na moich dłoniach
czerwone plamy
czerwone plamy

(*Domek z kart*)

Doszukiwałbym się i tutaj wyrazu obsesji okupacyjnej. Czyż to nie najprostszy i najbardziej naturalny sposób jej oddania? Niech autor wyzbędzie się jej, a — sądzę — zniknie i rzekoma „automatyzacja". Wczytajmy się także w utwory *Epileptyk*, *Plemnik w spodniach*. Ich temat: atak epilepsji i pogrzeb. Znajdziemy i w nich motywy obozowe — wywracającego się człowieka-kukłę i przedstawienie pogrzebu jako pochodu ze śmiejącym się nieboszczykiem, pogrzebu wyzbytego ludzkich treści.

Może zbyt wielu motywów okupacji doszukałem się w poezji Różewicza? Może źródłem powracającego kształtu człowieka-kukły jest po prostu konwencja człowieka monstrualnego pochodząca od malarzy kubistycznych Picassa, Braque'a, Legera? W kontekście poezji Różewicza, poezji obozu, czerwonych plam na dłoniach, uciętych włosów, nabiera ona jednak żywego znaczenia, przyjmuje wymiar właśnie obozowego tragizmu. Człowiek-kukła staje się wtedy obrazem tragicznego, noszącego w sobie śmierć stworzenia.

3

Poezja pookupacyjna nie wyczerpuje jednak zakresu tomiku, znajdziemy w nim także inne drogi tematyczne. Wiąże je postawa pewnej obcości wobec świata, postawa, która problemy życiowe indywidualizuje, wyodrębnia, czasem nawet stawia w ten sposób, jak gdyby pozostawały w sprzeczności z problemami ogólnospołecznymi.

Jest to poezja samotnika społecznego. Różewicz nie potrzebuje do niej obserwacji ludzi, społeczeństwa. Wystarcza mu najbliższe otoczenie, nie przekraczające kręgu rodziny. Odnosi się wrażenie, jak gdyby autor szukał przeciwwagi ładu i dobra dla świata krzywdy, którego był świadkiem, i znajdował ją najbliżej siebie, ograniczoną ścianami własnego domu. Próby szukania gdzie indziej kończą się niestety fiaskiem. Marzenia o egzotycznej wyspie przenoszą ten świat ładu w sferę fantazji — na księżyc, a poszukiwania „miłości i wiary" na ziemi nasuwają myśl egzystencjalistycznie wprost odczuwanej własnej samotności (*Pokoje hotelowe*). Ale za to

nasz pokój wyciosany
w jasnym jesionie
ma barwę sześciokątnej komórki
plastra miodu i
cisza jest tu słodka
(*Opowieść o przedwiośniu*)

Z pojmowania kręgu rodzinnego jako kręgu szczęścia bierze początek tak często przewijająca się u Różewicza apoteoza dzieciństwa. I trzeba zaznaczyć, że drogę wyjścia z psychicznej katastrofy, którą przyniosła okupacja, widzi właśnie poeta w harmonii życia rodzinnego. Ostatni wiersz w zbiorze wskazuje nową drogę szukania ładu duchowego — drogę kontaktu z przyrodą. Ta droga nie zawodzi, jest skuteczna. Dodaje też nowej barwy samotniczej postawie poety.

4

Różewicz mimo niewątpliwego kontynuowania dziedzictwa awangardy potrafił się jednak otrząsnąć z zasadniczych wad tej poezji, które kiedyś, u początków formułowania programu, były jego ważnymi punktami. Wykreślił przede wszystkim ze swej poetyki postulat „zagęszczonej" metafory, która wyrodziła się z czasem w postać wieloznacznej metafory-worka, w którym znaleźć można było wszystko, ale konsekwentnych związków niewiele. Obraz Różewicza jest jednoznaczny i wyraźny. Nie znaczy to wcale, że autor nie stosuje metafory „niespodziankowej". Włącza ją tylko w kontekst wyrażeń prozaicznych lub zamienia na porównanie — z rebusów stwarza plastyczne obrazy.

Krtań która błaga
o życie
krtań która porusza się
jak robak
wdeptana w błoto.
(*Krtań wolności*)

Potrąciłem o sprawę prozaizmów w poezji Różewicza, ważnego u tego poety elementu konstrukcyjnego, elementu, w którym Bratny dopatruje się „osiągnięć" autora *Czerwonej rękawiczki*. Przez prozaizmy rozumiem często wtrącane przez poetę w tok wiersza wyrażenia i frazesy mowy potocznej. Np.:

jakże przecież psa
z kulawą nogą nie wypędza się
w taką pogodę
(Zaraz skoczę szefie)

Różewicz stosuje prozaizmy w charakterystycznych miejscach, nie w opisie — tu pozwala sobie na daleko idącą przenośnię — ale tam, gdzie wyraża swój uczuciowy stosunek do rzeczywistości wiersza. Uczucie to pozostaje wskutek tego wprawdzie nienazwane, stąd posądzenia poety o wstydliwość, ale wyrażone jest naturalnie, codziennym gestem, „prostym jak podanie ręki". Jest przy tym wyrażone oszczędnie. Pewna surowość kształtu poetyckiego jeszcze bardziej zbliża te wiersze współczesnemu czytelnikowi.

Sądzę, że Różewicz, czołowy poeta młodego pokolenia, zdobył już własną drogę poetycką. Oby jej pochyłość nie utrudniała mu marszu pod górę.

Włodzimierz Maciąg

POEZJA RÓŻEWICZA

TADEUSZ RÓŻEWICZ: *Niepokój*. Wydawnictwo „Przełom", Kraków, 1947; str. 71 i 1 nl.

Czerwona rękawiczka. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Kraków, 1948; str. 56 i 4 nl.

1

Zastanawiając się półtora roku temu nad *Niepokojem* (por. J. Lichański — *Drugie pokolenie awangardy*, *Twórczość*, nr 1/48) postawił krytyk następujące pytanie: czy naiwności i potknięcia awangardyzmu Różewicza są znakiem dobijającego się własnych środków wyrazu poety, czy też zmuszą nas do zaklasyfikowania poezji Różewicza jako jeszcze jednego ładnego debiutu bez przyszłości?

Rękawiczka rozwiewa bezapelacyjnie te wątpliwości, wznieca natomiast inne. Wiemy już, że jest to poezja, która coś znaczy, bez której trudno sobie np. wyobrazić antologię polskiej poezji współczesnej. Wiemy, że jest to poezja szczera i nowa. Te dwa twierdzenia udowadniają się nawzajem. Ale z drugiej strony trudno nam ustalić jakieś wytyczne rozwoju twórczości Różewicza; czasami zdaje się nam, że ta poezja błądzi po zaułkach.

Jako dowód porównajmy obydwa dotąd wydane tomiki poety. Widzimy tu zmiany — zapożyczając określeń z dialektyki — „ilościowe", nie „jakościowe". Wiersze *Rękawiczki* są lepszymi wierszami w manierze *Niepokoju*; jaskółek nowego stylu brak. Mamy zaś prawo przypuszczać, że możliwości pierwszego są dość ograniczone. Ta wyraźna zmiana łączy się zapewne z uspokojeniem programowego awangardyzmu *Niepokoju*. Elementy poezji Różewicza, przedtem dość bezładnie rozrzucone i odgraniczone wzajemnie, wchodzą w coraz subtelniejsze, bardziej skomplikowane związki. Cała poezja Różewicza włącza się w ogólny nurt poezji polskiej. Ale nie uprzedzajmy własnych myśli; poezję także należy czytać rozdziałami.

Najpierw przeczytajmy rozdziały tylko z pozoru czysto formalne i też tylko z pozoru mówiące jedynie o wyobraźni poety, o jej właściwościach.

2

Trzeba patrzeć na rzeczy z ich zewnętrznej strony — pisał w 1932 roku Czesław Miłosz. Dopiero po dobrych kilku latach znalazł się poeta, którego poezję można by ściśle dopasować do ówczesnego hasła Miłosza. Jest nim właśnie Tadeusz Różewicz. W jego poezji działa nieubłagane prawo konkretyzacji. Nie tylko abstrakcje otrzymują trzy wymiary:

Niebo
o słodkie podniebienie
smak migdałów miodu
maku i wanilii.
(Czerwona rękawiczka)

ale nawet wrażenia innych zmysłów transponuje poeta na wrażenia wzrokowe:

cisza:
lokomotywa z pluszu
(Niepokój)

Oko, oko jest najpewniejsze! Czytelnik uwierzy najprędzej, jeśli zobaczy w wierszu konkretny stół, konkretne okno czy nawet konkretnego słonia. Uderzające jest zaufanie, jakim obdarza Różewicz sprawy fizjologii, krwi, oka, żołądka i mózgu. Stąd czerpie najchętniej środki ekspresji poetyc-

kiej. Najchętniej też używa ich w deformacji. Powstają niesamowite obrazy, godne picassowskich wizji rozlatującego się świata[1]).

Tyle że u Różewicza powody deformacji są zupełnie konkretne. Właśnie okupacja, codzienne sprawy życia i śmierci każą mu zwrócić uwagę na siłę wyrazu, tkwiącą w tym, o czym się najłatwiej zapomina: we własnym ciele. Oto *Termopile polskie*:

partyzant dźwiga
flaki niebieskie i soczyste
rozwalony na polu chwały
legł

miedzianowłosy żydek
z pięcioramienną gwiazdą w oczach
zwisł

Kurierka z zielonym okiem
w brzuchu
wyskoczyła z pociągu.
(*Niepokój*)

Widać wyraźnie, jak naturalistyczny obrazek przechodzi niespostrzeżenie w miniaturową *Guernicę* poetycką.

Drugi przykład idealnie pasujący do podanej powyżej charakterystyki. Opis doświadczenia wewnętrznego, tak rzadkiego poza tym w jego poezji, pojawić się w niej mógł tylko w postaci jak najbardziej konkretnej:

przyszedł mój przyjaciel
z dziurą w czole
i obdarł brody misterne
rozpruł brzuch rozkoszy
wyciągnął ze mnie
wiotki kręgosłup płaza
i wszczepił nowy biały mlecz
jak gwiazdę z żywego srebra.
(*Niepokój*)

Ale umiłowanie konkretu czy deformacja anatomiczno-fizjologiczna nie mówi jeszcze o „spoglądaniu na rzeczy z ich zewnętrznej strony". To dopiero rzeczy, a „spojrzenie na nie"? Dowiemy się o nim, skoro rozpatrzymy *materia poetica* wierszy Różewicza.

Jest nią obraz i autorski sąd o nim. Zajmiemy się najpierw pierwszym, i to w wypadkach najcharakterystyczniejszych, skrajnych. Mamy w wierszu gwałtowną serię obrazów, przelatujących w szybkim tempie przed okiem czytelnika, mniej lub więcej zdeformowanych, zawsze jednak opisanych w sposób możliwie najprostszy, zaledwie naszkicowanych. Przyglądając się im bliżej dostrzeżemy pewną ewolucję w metodach chwytania „uciekającego" świata.

Niektórym wierszom *Niepokoju* patronuje z daleka Przyboś. Widać w nich uproszczoną wizję tego poety, stosowaną w jej głównym założeniu: notatki bezpośredniego wrażenia zmysłowego. Przez odrzucenie więzów logicznych między zdarzeniami i łączenie ich jedynie przy pomocy czasowego i przestrzennego następstwa uzyskuje poeta specjalny typ „pozornej" metaforyki:

kierownik ruchu
owinął się dokoła
czerwonej chorągiewki
pociąg — wyłamał się — ze stacji itd.

Zubożenie i uproszczenie poetyki Przybosia tak szkolne, tak nieprzyjemne, że sam Różewicz z niego dość prędko zrezygnował. Co ciekawsze, rezygnuje na rzecz stylu, celowo odbarwionego z wszelkich wartości poetyckich, na rzecz serii wytartych, zautomatyzowanych, w życiu codziennym opisanych "klisz", które, choć często fragmentaryczne i przypadkowe, wystarczają — dzięki swej banalności — do nakreślenia właściwego obrazu. Rezygnacja ma zatem charakter całkowicie biegunowy. Dzięki niej zbliża się Różewicz bezpośrednio do prozy, której siła — jak powiada paradoksalnie Alain — polega na „opisywaniu rzeczy pospolitych w sposób pospolity". W wielu wierszach Różewicza obserwujemy szczątki prozaicznego opisu, wszędzie zaczynanego, a nigdzie nie kończonego.

widzę słyszę dotykam
ważę się na wadze ulicznej
w lipcu: ocieram pot z lśniącego czoła
uciekam przed niebieskim tramwajem itd.
(*Niepokój*)

Tego rodzaju „klisze", stare, zużyte, nie-

[1]) Nie jestem kompetentnym znawcą współczesnej plastyki, ale wydaje mi się, że poezja Różewicza wyraźnie przywołuje nowe malarstwo. Ileż np. okazów z ostatniej Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie mogłoby posłużyć za ilustracje tych wierszy...

poetyckie, powinny — „normalnie" rzecz biorąc — obniżać wartość poetycką wiersza. Przeciw tej groźbie broni się Różewicz dwojako: tempem filmu (bo i tu dadzą się odnaleźć nawiązania do techniki filmowej. Tyle, że Miłosz — u którego stwierdzono ją najwyraźniej — opisuje rzeczy przez wielostronne ukazywanie ich fragmentów, zaś Różewicz robi jedno zdjęcie całości i zaraz biegnie dalej) — oraz niepowiązaniem poszczególnych fragmentów, obrazów między sobą. Zamiast dawnego chronologicznego i przestrzennego łączenia obrazów pozostanie tylko kolejność, mechanika zobaczenia czegoś nowego.

Wreszcie trzecia metoda jest syntezą, organizowaniem poprzedniej; od bezładnych notatek przechodzimy do coraz bardziej rygorystycznego wyboru, do grupowania obrazów wzdłuż wyraźnej linii tematycznej. Metoda będąca u Różewicza w zaczątku; niemniej tu trzeba szukać jego najbardziej udałych wierszy *(Odwiedziny)*.

Mogłoby się zatem zdawać, że Różewicz to kolekcjoner różnorodnych, bezładnie zgromadzonych wrażeń zmysłowych, nowe wydanie *Kodaka* Cendrarsa. Nie! Abstrahując od roli wyboru i kompozycji obrazów, pozostaje druga część *materiae poeticae*: opinia autora, jego bezpośrednie wypowiedzi. Z tego widzimy, że z poezji usunięty został proces powstawania sądu, że — w przeciwieństwie do symbolistów — ten sąd nie powstaje, lecz jest. Wyeliminowano autonomiczne doświadczenie wewnętrzne, alfę i omegę poezji symbolistów; poeta widzi świat i wydaje o nim sąd.

3

Jest parę wierszy Różewicza, w których wyraźnie widać pokrewieństwo z poetyką uproszczonego nadrealizmu, konkretnie mówiąc — z poetyką Paul Eluarda. Zestawmy *Ocalonego* z *Gabrielem Peri:*

Znam słowa które dają życie
Są to słowa najbardziej zwykłe
Słowo zapał słowo ufność
Sprawiedliwość i miłość i wolność
Słowo dziecko i słowo szlachetność
Pewne nazwy kwiatów i owoców itd.
Peri tłum. J. Kott

pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występek
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo
jednako waży cnota i występek
widziałem:
występki nagrodzone poniżoną cnotą
człowieka który był jeden
występny i cnotliwy

(Niepokój)

Widzimy jaskrawo, jak podobna technika wypowiada tu dwa zupełnie sprzeczne sądy. Jej cechą charakterystyczną jest metoda operowania abstrakcjami, w tym wypadku pojęciami etycznymi. Otóż Różewicz postępuje tu w sposób nieco podobny do swego sposobu patrzenia: ustawia różnorodne w swej myślowej zawartości pojęcia w jeden rząd emocjonalno-asocjacyjny, podobnie jak gdzie indziej jedynie szeregiem niepowiązanych „fenomenologicznych" obrazów wywoływał poetyckie wzruszenia. „Eluard — pisze A. Ważyk — grupuje w potocznym języku — po jednej stronie takie pojęcia, jak światło, dobro, piękno, szlachetność; po drugiej — mrok, zło, brzydotę, podłość. Eluard tworzy według tej samej osi podziału inne abstrakcje czy pojęcia symboliczne, tyle jeszcze zbliżone do skojarzeń przyjętych, że zrozumiałe, tyle różne, że stanowią jakby poetycką propozycję wzbogacenia naszej kultury pojęć".

Poszukując środków odcięcia się od przebrzmiałej poetyki symbolistycznej natrafił Różewicz na pewne właściwości poezji surrealistycznej, stanowiące zresztą wynalazek Apollinaire'a. Chodzi tu o sztukę bezpośredniej wypowiedzi autora o konkretnym, opisywanym wypadku, o jaskrawe odsłonięcie swego stanowiska, w przedłużeniu — o ten „potoczny język" z definicji Ważyka. Chwyty tego rodzaju występowały bardzo rzadko w poezji awangardowej (Peiperowskie: „wszystko, co możesz powiedzieć prosto, powiedz zawile"), a jeśli występowały, to tylko w charakterze wyjaśnienia lub pointy; natomiast u Różewicza wybijają się na powierzchnię wiersza stale, przerywając nawet niekiedy tok obrazowania i świadcząc tym samym o nie-

ustannym czuwaniu autorskiej emocji nad działalnością zmysłów.

Jak to wygląda w poszczególnych wierszach? Weźmy dla przykładu *Miłość:*

Obok w czerwonym kościele
grożą jeszcze śmieszni piekłem...
obywatele miasta obłudnicy
witają kardynała...
Na uniwersytecie
profesor pod parasolem
wykłada metafizykę.
Bzdura obłuda fałsz.
Idę ulicą
jestem ci wdzięczny za miłość...
(Niepokój)

Bardzo charakterystyczne jest to poszukiwanie środków odnowienia poezji przez surrealistyczną technikę szczerości. Surrealizm — jak to wskazuje przykład Eluarda — pomógł rewolucyjnym poetom skończyć z konwencją „zakazanych tematów", odnowić wyobraźnię, i — choć to paradoksalnie brzmi — nawiązać kontakt z czytelnikiem przez zerwanie z hipertrofią „warsztatu" i komplikowaniem rzeczy prostych[1]). To wszystko da się zastosować także do Różewicza, co zresztą absolutnie nie ma dowodzić, że Różewicz był czy jest surrealistą. Faktem jest tylko, że surrealizm był najkonsekwentniejszą reakcją na poetykę symbolizmu (nie na teorię, bo z tą skończono już dawno), i że poeta, który nie chciał iść śladami polskiej awangardy, musiał się z nim spotkać — szczególnie jeśli był tak oddalony od estetyzmu, jak Różewicz. Poezja Różewicza to poezja wyjątkowo silnie „zaangażowana". *L'art? Je m'en fiche* — jak mawiał Picasso.

Surrealiści notowali przedproża, odruchy myśli; Różewicz wychodzi „na światło racjonalności" nie zatracając właściwej swym uświadomionym czy nieuświadomionym poprzednikom pasji „mówienia po prostu". Ale to pociąga za sobą pewne konsekwencje. Najbardziej może rzuca się w oczy swoista degradacja metafory. U Różewicza często — choć częściej w *Niepokoju* niż w *Rękawiczce* — jej funkcje przejmuje deformacja, i to, zgodnie z naturą jego poezji, deformacja bardzo konkretna, anatomiczna najczęściej. Metaforę — główny środek poetyckiego wzruszenia — zastąpić też mają specjalne układy urywkowych treści. Nie będziemy się zatrzymywali przy niemal już wygnanej z poezji Różewicza ekwilibrystyce słownej, żonglowaniu paradoksalną metaforą, żartach z czytelnika itd.

Jest jeszcze jeden punkt, w którym widać zbieżność z Eluardem. To zagadnienie konstrukcji wiersza. Różewicz wykazuje duże zamiłowanie do sztywnej kompozycji poematu, czy to ze względu na statyczny charakter wyobraźni (*Jesień* w *Niepokoju:* poeta, chcąc przedstawić zmiany jesiennego krajobrazu, musi pokazać kilka kolejnych, analogicznie zbudowanych obrazków; każdy z nich będzie jednak nieruchomy), czy też dla ułatwienia i wzmocnienia rezonansu czytelnika a raczej słuchacza — bo to są wiersze dla słuchacza przede wszystkim. Stąd wprowadzenie antytezy jako naczelnej zasady konstrukcyjnej. Tak chwili obecnej narzuci się wspomnienie wojny, tak w opis świata wedrze się brutalny, nienawidzący głos poety. Niekiedy, jak w kompozycji muzycznej, szereg narastających, niedoskonałych akordów rozwiązuje ostatni (*Od moich stóp, Warkoczyk*); niekiedy występuje szereg jak gdyby inkantacji poetyckich (*Jak dobrze*).

Ta dbałość o wyraźną, często jaskrawo kontrastową konstrukcję, podobnie jak wiele cech ubocznych: aluzje do powszechnie znanych tekstów, celowe dezawuowanie oczekiwania czytelnika, dynamizacja banałów — mają wspólne źródło: jest nim arsenał tradycyjnych chwytów retoryki[2]).

4

Uważne oko dostrzeże w poezji Różewicza dwie sprzeczne tendencje: z jednej strony — dążenie do możliwie jak najściślejszej obiektywizacji podawanych czytelnikowi treści, z drugiej — niebezpieczna skłonność do wyolbrzymiania wrażeń, ustawiczne *fortissimo* wzruszenia.

[1]) Oczywiście pozytywne punkty nadrealizmu (traktowanego wyłącznie jako technika poetycka) zjawiły się wtedy, kiedy z nim prawie powszechnie zerwano; kiedy miejsce „podświadomej" abrakadabry zajęły ludzkie treści.

[2]) Nie potrzebuję chyba dodawać, jak daleko od retoryki stoi Różewicz; podobnie jak Aragon i Eluard, choć ci ostatni od niedawna rehabilitują tak niepopularnego w kołach literackich Wiktora Hugo.

Pierwsza dąży do stopniowego wyeliminowania oblicza autora, do działania li tylko przez zestawienia obrazów; i dlatego musi się odwoływać do doświadczenia nie tylko poety, lecz wszystkich lub prawie wszystkich jego czytelników. Stąd zdyscyplinowany realizm takich wierszy jak np. *Księżyc świeci:*

księżyc świeci — księżyc świeci
pusta ulica — człowiek upadł
księżyc świeci — człowiek zgasł
człowiek ucieka — księżyc świeci
księżyc świeci
pusta ulica
twarz umarłego
kałuża wody
(Czerwona rękawiczka)

Z drugiej strony właściwe poecie natężanie wzruszeń rozsadza ramy tradycyjnego opisu i automatycznie przywołuje deformację. W niej leży siła i słabość poezji Różewicza. Siła — bo rządzi potężną ekspresją tych wierszy. „Kiedy czytam współczesny wiersz, słucham nowej muzyki lub oglądam obrazy Picassa — doznaję wstrząsu". W istocie sztuka współczesna nie nadaje się do kontemplacji. — Słabość — bo wstrząs z natury rzeczy nie trwa długo.

Pozwólmy sobie na jeszcze jedną cytatę: „styl nazywany powszechnie jasnym ma tylko jedną linię okopów. Nic już nie ma poza nią. Nie do obronienia" (Fargue). Otóż okopy Różewiczowskiej poezji zdobywa się jedną szarżą — i to szarżą, która wprowadza w uniesienie; ale łupów poza nią nie znajdziemy. Różewicz — typowy sensualista, jak przystało na prawdziwego *moderne'a* (według definicji Denis Saurata) jest sensualnie łatwy. Jego wyobraźnia nie żąda od czytelnika wysiłku; drażni raczej, aniżeli przetwarza. Poruszając naraz wiele sprzecznych strun wywołuje dreszcz podziwu; cecha właściwa poezji estradowej. Jego poezja jest typową poezją „pierwszej krwi"; poecie najbardziej zależy na pierwszym zetknięciu z czytelnikiem; stąd łatwa czytelność i dbałość o przejrzystą kompozycję. Z drugiej strony wiersze Różewicza bledną przy wielokrotnym czytaniu; jego poezja oddaje czytelnikowi swoje skarby od razu.

Bliższa analiza wykaże, że te wewnętrzne niezgodności stylu Różewicza nie są przypadkowe. Są one znakiem ścierania się dwóch tendencji: chęci pokazania rzeczywistości i chęci jej osądzenia, przekonania czytelnika o jej moralnej wartości. Trud właściwie daremny, a raczej zbędny, bo najlepsze osiągnięcia Różewicza znajdziemy na linii poetyckiego obiektywizmu, rygorystycznego doboru obrazów, poza którymi kryje się sama esencja cierpienia — myślę o *Odwiedzinach, Księżyc świeci* i innych czołowych pozycjach tomu *Czerwona rękawiczka.*

Żywioł bezpośredniego liryzmu wdziera się jednak drzwiami i oknami. Okazuje się raz jeszcze, że jesteśmy za blisko „czasów pogardy". Ta skromność, pokora wobec rzeczywistości wydaje się jedną z najpiękniejszych i najbardziej twórczych cech poezji Różewicza; choć z drugiej strony warto podkreślić nieustanną i bezpośrednią — przez inwektywę, ironię, sarkazm — kontrolę moralną opisywanych faktów. Szkoda tylko, że za wiele ofiar rzuca poeta na pożarcie Molochowi ekspresji: powstają wtedy rozmaite *Opowiadania spreparowanej skóry* i parodystyczne wprawki *à la — Plemnik w spodniach.*

Zwykle poeci uciekali z rzeczywistości we wspomnienie. U Różewicza jest najdoskonalej odwrotnie: ciężar wspomnień przytłacza rzeczywistość. Wojna bierze na poecie swój pogrobowy odwet.

Rozstąpi się ściana
wejdę do nieba w zabłoconych butach

usiądę przy stole i opryskliwie
będę odpowiadał na pytania

nic mi nie jest dajcie
mi spokój. Z głową w dłoniach
tak siedzę i siedzę. Jakże im
opowiem o tej długiej
i splątanej drodze.

— — — — — — —

Nie — przecież nie mogę im
powiedzieć, że człowiek człowiekowi
skacze do gardła.
(Czerwona rękawiczka)

Określmy tę postawę od razu: to postawa r o z c z a r o w a n e g o h u m a n i t a r y s t y. Wielokrotnie podkreślano zasadniczą różnicę reakcji literatury na pierwszą i drugą wojnę światową; tymczasem tak charak-

terystyczny dla „tamtej" literatury niejasny i dość ograniczony w perspektywach humanitaryzm pokazał się od strony najmniej spodziewanej, od strony poezji. Odnajdujemy u Różewicza zasadnicze rysy wspólne: „Odbrązawianie" wojny, w tym wypadku partyzantki (problem drażliwy, a do dziś dnia z należytą siłą nie postawiony; tym lepiej więc, że znalazł się ktoś, kto o jego istnieniu stale przypomina), nienawiść do bezmyślnej dyscypliny i drylu *(Zaraz skoczę szefie)*, punkt niezmiernie charakterystyczny), spojrzenie na wojnę od strony cywila i lubowanie się w naturalistycznym opisie cierpień (remarkowska biologia). Wreszcie — jako logiczne ukoronowanie wszystkiego — rozczarowanie, dziecinny nieco żal do współczesnych, że zapominają o bohaterach, i do rewolucji, że „nic się nie zmieniło".

Jak widać, charakterystyka zasobna była w „nagany" i pochwały, z których największa musi być oczywiście za szczerość. I nic dziwnego — humanitaryzm nie jest żadną określoną postawą wobec świata. To punkt, w którym zejdą się „komunista" Gide, komunista Romain Rolland, liberał Zweig czy katolicyzujący w gruncie rzeczy Duhamel czy Siegfried. To jest punkt wyjścia dla katolika, nihilisty czy marksisty nawet; port niezdecydowanych intelektualistów. Stąd też wywodzi się trudność zdefiniowania tendencji rozwojowych poety: widzimy postęp w doborze środków wyrazu, wyszlachetnienie techniki i nawet próby przełamania okupacyjnych kompleksów — ale zasadniczej zmiany orientacji dostrzec niesposób.

Jednak nawet w tak niewygodnej i śliskiej sytuacji obowiązkiem krytyka pozostanie próba wyłuskania z tekstu pewnych propozycji dalszego rozwoju poety. W przypadku Różewicza dostrzegam dwie możliwości. Na pierwszą wskazują pewne przesunięcia tematyczne: otóż miejsce nierzadkich w *Niepokoju* wierszy o akcentach nihilistycznych zajmuje zwolna tematyka współczucia i miłosierdzia. Są to, jak łatwo stwierdzić, najnaturalniejsze i najprostsze odruchy człowieka na widok czy wspomnienie cierpienia, ewolucja więc w pewnym sensie normalna. Idąc jednak konsekwentnie tym torem, mógłby się Różewicz znaleźć w orbicie wpływów ideałów chrześcijańskich. Jeśli przypominamy sobie pozycję wyjściową, taką, jaką nam prezentuje *Niepokój*, rozwiązanie wyda się dość nieprawdopodobne, niemniej „dzieją się rzeczy na niebie i na ziemi..."

Ciekawy w każdym razie będzie przegląd tematyki. Motywy „żywcem pogrzebanej" matki, rodzinnej i małżeńskiej miłości, szczęśliwego dzieciństwa — mówią o powolnej rekonwalescencji „zarażonej śmiercią" wyobraźni. Charakterystyczne jest szukanie kontaktu z ludźmi, zawsze z poszczególnymi jednostkami, nigdy przez poczucie się „jednym z szeregu". Wspomnienia okupacyjne gasną, i to — mimo wszystko — jest zjawiskiem dodatnim, choć połączonym z poczuciem zdrady:

odtrącam te sztywne
dłonie okrutnie żywy
odtrącam rok za rokiem
(Czerwona rękawiczka)

Z drugiej strony Bratny ma niewątpliwie rację (por. *Odrodzenie* nr 2/49), kiedy podkreśla, jak bardzo Różewicz jest „nasz", to znaczy, jak łatwo byłoby mu stanąć w szeregu takiej rewolucyjnej poezji, jaką on i „grupa warszawska" propagują. Łatwo też powołać się na eluardowskie analogie. W istocie, Różewicz nie ma absolutnie żadnych zahamowań natury ściśle technicznej, które tak wielu poetom utrudniają sprawę. Jego pozorny brak warsztatu byłby doskonałą techniką dla tematyki społecznej. Trudno jest jednak w obecnej chwili coś więcej na ten temat powiedzieć.

6

We wstępnym wierszu *Niepokoju* pisał Różewicz:

Wykopaliska w moim kraju mają czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
ale i u nas wiruje pstra karuzela
— — — — — — — — —
ciała nasze krnąbrne i nieskore do żałoby
popraw papierowe wstęgi i wieńce
nachyl się tak: biodro niech dotyka biodra
twoje uda są żywe
uciekajmy, uciekajmy.
(Niepokój)

Ale dokąd? Dzisiaj — po upływie dwu lat, i — co ważniejsze — po przeczytaniu *Czerwonej rękawiczki*, krytyk nie jest jeszcze w stanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Cóż robić? Sprolongujmy poecie kredyt i czekajmy.

Jan Błoński

DWUGŁOS OKUPACYJNY O BRATNYM

„POGARDA"

ROMAN BRATNY: *Pogarda*. Biblioteka Dźwigarów, str. 56.

Wśród powszechnych i w dużej mierze słusznych narzekań na stan krytyki powojennej, szczególnie poetyckiej zapomina się o jednym z głównych powodów tego stanu: o tym, że następuje ona bezpośrednio po krytyce z lat okupacji. Wówczas zaś albo jej zupełnie brakowało, albo pojawiała się w takim wyglądzie, że — porównując — nie ma się czego wstydzić dzisiaj. (Autorzy piszący o Różewiczu są debiutantami w krytyce). Jako dowód drukujemy prywatną, szkolno-cenzurkową i jakże formalistyczną recenzję pióra Karola Irzykowskiego oraz publiczną, mistyczną i jakże ciemną recenzję pióra Karola Topornickiego (Gaycego), (ogłosz. pod pseudonimem „Constat" w „Dźwigarach", 1944, nr 3). Tej podwójnej i preparatowej próbie zostaje poddana liryka Romana Bratnego. Redakcja „Twórczości" nie uważa oczywiście, by ją to na przyszłość zwalniało od zamieszczenia normalnych i powojennie napisanych recenzji ze zbiorów poezji wydanych przez Bratnego po wojnie („W karty z historią", Czytelnik, 1948, „Piętnaście batalionów", Książka, 1948).

Tytuł zaledwie kilku wzmiankami uzasadniony. Raczej duma i powaga, — ale i ta postawa za mało kultywowana, wyraża się raczej mimowoli, — tam gdzie emancypując się od awangardy, szuka jednoznacznych, twardych słów. Lecz awangardziści także inni zawsze czuli, że ich maniera jest nudna i męcząca, i pragnęli takim stuknięciem pięści wynagrodzić. „Ja" u każdego liryka jest nie pozą lecz fikcją, kreacją literacką. Tu słabo zarysowane jest to ja, bo zachowuje się częściej biernie — wciąż wchłania, obserwuje, poddaje się wrażeniom przyrody, optycznym, akustycznym, wymyśla je nawet, — niż czynnie. (Taką kreacją klasyczną jest „ja" w Staffa *Snach o potędze* — megaloman, choć Staff sam nim nie jest.)

Talent pokazuje się w różnych zręczniejszych porównaniach i powiedzeniach, które tu uwzględniam. Technika słaba, dlatego życie liryczne, efekt liryczny, wystrzela na krótko, zwykle na końcu, nie może się rozwinąć, rozróść, mieć swój czas.

Rozrasta się natomiast nadmiernie żywioł opisowy, i on zdaje się najwięcej pochłania i interesuje autora, tak że wszystkie inne motywy wydają się raczej pretekstem do przyczepiania opisów (przyrody — zieleń i kosmiki — niebo, gwiazdy itd.). Autor pomimo pewnej megalomanii za mało się sobą interesuje.

Rozprawy z Bogiem zajmują go więcej od spraw patriotycznych. Ojczyzna ledwie, ledwie przekrada się. Przyjaźń z poległym towarzyszem zajmuje najwięcej miejsca. Kolorytu lokalnego (barwa czasu i miejsca) mało i pojawia się raczej przypadkowo. Autor, niestety, nie ma pretensji być lirykiem bojówkowego życia. Unika co prawda taniej tromtadracji, „sprawa" jest mu jakby czymś, co się samo przez się rozumie, ale i tu przecież są dla poetów nowe szanse, poza banalnościami. Erotyzm bardzo słabo i bezbarwnie się przewija.

Jeżeli autor — jak mi sam powiada — ma ambicję, że przezwyciężył awangardę, to można to zrozumieć w dwa sposoby: 1) Awangarda jako chwyty techniczne, więc rozszerzenie zastosowalności katachrezy, przerzuty i zagęszczenia. Właściwie to wszystko należy do poetyki, użyte inteligentnie, w miarę, — no i zrozumiale, mospanie! — przysługuje każdemu poecie — 2) Awangarda jako zbiór pewnych manier, kompleksów, zwyczajów, więc już pewien balast treściowy. Najgorszy balast: krajobrazowanie i kosmiczenie kultywuje autor z zapałem, jest nim opętany. Także tani kalamburyzm tu należy. Wskazuję te kompleksy gdzieniegdzie na przy-

kładach. Czy się z tego autor wyzwoli, czy owszem zaaprobuje, że to jest tralala, nie wiem.

NB. Słabe życie liryczne to znaczy za mało modulowane tzw. uczucie (nurt uczucia).

Nocy synem. Dopiero co (w *Dobie*) drogi szczekały, teraz progi są panami, które mają oczy jak psy na smyczy. Ale niech będzie; to ma znaczyć, że drogi te są wzywającym obowiązkiem. — „Z ziemską kulą u nóg szedłem" — ta sama kosmika jak że „chłop pługiem utrzymuje ziemię" oparta na pomniejszonym wyobrażeniu ziemi. (Przyboś: orzę szarą gwiazdę rolniczą.) Na to że „oczy rwały niebo" mogę się zgodzić, ale że „ociekały" potem „płatami błękitu" — nie! to jak pomarańcza. Słońce — nagie jak wątła murzynka — oryginalne i raczej plastyczne. „Czarny kot zmierzchu" — dobre.

Metafory dopełniaczowe:

„Dłoń wichru, kaplica strzałów, ręce śniegu" *(Bliższy)*, „na łopatach modlitw, woły cieni" *(Psalm)*, „pięść wiatru błonia wichru" *(Zmierzchy)*, „rękawice wiatru" itp. „strzemiona cieni" *(Ukraina)* — zaznacza się w nich dążność zestawienia nie tyle abstraktu z konkretem, ile rzeczy żywej tzn. ruchomej, lub przemijającej, niewidocznej, z twardą i namacalną.

Ale stąd biorą się też takie rzeczy jak „usta przywalone powietrzem". Złe metaforowanie.

Wogóle nadużycie: ziemi, nieba, świtu, oczu, wiatru, ognia, słońca, gwiazd — wszystkie te rzeczy wciąż muszą być u autora niesamowieie ruchliwe (fałszywa kosmika).

Strofka 1-sza może być przyczepiona do każdego innego wiersza. Druga i trzecia również. Roztrzęsiona kompozycja. Poznać to zresztą i w tytule, który wyjmuje jeden motyw i chciałby zapewne zrobić zeń jakąś dominantę, co się jednak nie udaje. Dwójka.

Z ulubionych rekwizytów autora: salwa, kości.

Przebrzmiały. Dwie pierwsze strofki prawie zupełnie zrozumiałe i niezłe. Tylko dlaczego: barykadują? i zez? Padliny — brzydkie. Do kogo to mówione? W 2-ej strofce jakby mężczyzna, w 3-ej jakaś maleńka? Bałamuctwo. 3-a strofa niezrozumiała, psuje to, co się już wcale dobrze zaczęło.

„Będzie wiosna — niedługo świeża trawa stratuje nam twarze" — a w *Goryczy*

błonia gnające z kopyta tego źrebaka
stratują świeżą trawą kiedyś jego serce

Przedmiot staje się tu podmiotem, nie człowiek strzela z karabinu, lecz odwrotnie, i nie on sra gówno, lecz gówno jego. To są przybosiowskie przerzuty. — Ta metafora jest zrozumiała i nie gorsza od innych, ale mechanizm awangardy pokazuje się w niej wyraźnie.

Dzień powszedni. „Chwieje się nocą niebo" — obowiązkowe kiwanie się kosmiczne. „Gniazdo z kruczego krakania" — peiperowskie „z" („hymn z jedwabiu nad okrucieństwem z cukru"). Podobnie „niebo wieczorne opada złomami czarnego krakania" (w *Czasie*) — można zrozumieć i od biedy aprobować. Zresztą wiersz jest dobry i — cały, nie klejony. Nadużywanie trybu rozkazującego. Pomysł z echem trochę naciągany.

„Krew w żyłach przemieszanych" — wszystko mieszają! I przemieszane są żyły, nie krew? niby na podstawie podobieństwa do gałęzi?

Msza. Do fałszywej kosmiki: gwiazdy wyją. Gdzieś jest też słońce czy niebo, czy świt, który ryczy. „Na polanie cichszej niż krzyk bitego niemowy" dobre wyrafinowane porównanie, podobnie jak „wśród drzew spokojnych jak ostatnia wola skazańca". Końcowe metafory marne. Całość znowu lepsza od szczegółów.

Modły. Tak samo. „Ziemi twardej jak wargi Boga..." — z Bogiem ma autor wciąż na pieńku. Ale „z palcem na cynglu" i „bałem się śmierci" — bardzo dobre. Tak samo „las niewysłuchanych modlitw". „Noc leżała..." bardzo niewyraźne. Ale „zbłąkane patrole" dają barwę lokalną. X „Pędziłem..." liche porównanie. „Czas mijał..." dobry. „Bruk..." wszystko chybione. Byle rzecz nieruchomą uruchomić! Mania czy maniera? Ale następne strofy bardzo dobre.

Widzenie. Dobry początek. „Chwieje się..." nieprawda. „Jak krok..." Także nieprawda. Reszta niezła „Urwane palce"

mają tutaj tę samą rolę co amputowana noga.

Ukraina. I tu jak prawie w każdym utworze monotonne następstwo zdań konstatujących. Konstatacja rzuca się bardziej w oczy niż w utworach nieawangardowych, ponieważ za każdym razem jest zaakcentowana przez metaforę lub porównanie. — Ten pociąg towarowy czy naprawdę płonął czy to tylko zachód? Ale porównywać to z twarzami telegrafistów — to wpada w humorystykę. Czy może to „jak" w tym miejscu znaczy „tak samo jak płonęły twarze"? Gramatycznie się to nie tłumaczy. „Strzępami niewysłuchanych modlitw" — w *Modłach* te modlitwy były dobre („drzewa głuche"), ale tu gorsze, nieuzasadnione. „Przestrzeń... w kopertach" zrozumiałe, ale nieprawda. W ogóle przebieg uczuć w tym wierszu nie legitymuje się dobrze; chodzi niby o kogoś zmarłego i o matkę, ale to wyrażone za słabo.

Ziemia. Dobry utwór, bo szczegóły łączone na „stary" sposób. „Gwiazdy piekły..." niedobre. Za dużo piachu i kosmiki. Czy nie posądził kto autora o obsesję z powodu tych trupów pod ziemią? Aktualne szczegóły dają barwę.

Dni. „Słońce stało... kością w gardle" brzydkie i nieuzasadnione, kalamburowate. „Ślepy jak nuta..." Dobre, ale „nad wagonami tupotały gwiazdy" brzydkie, tak samo jak „noc butami tratuje niebo". Zresztą to przerzut mechaniczny, zamiast żeby powiedzieć po prostu: wagony tupotały pod gwiazdami. „Niebo miało spokojny przebieg" — te okoliczności metodologiczne nie interesują nas tak nieustannie jak autora.

„Jęk itd." dobra strofa. Reszta niewyraźna. — Co mu było? warto by się raz dowiedzieć. „Wpadłeś jak kula w ranę" bardzo źle.

Sny. „Do ścian..." typowy przerzut awangardowy. Ktoś się dobijał do bram, więc na odwrót: brama się dobijała! Ładne: „Byłem jak sen nieprzytomny. Długo — wciąż trwała noc cicha jak szmer". Ale ostatnia linia zła, ile razy serce przychodzi, tak zaraz bije.

Tęsknota. „W tę noc mocny jak głos w gardle wyjącego psa" — mogłoby to być dobre, bo jest wyrafinowane, gdyby nie było złe, nietrafne. Lepsze „padając w sen...". „W dzień wyraźniej nie było cię widać" — subtelne. Teraz widzę, że ten psi głos odnosi się do „posępny". W takim razie zgoda. Dobry wiersz.

Niewola. „Gdy maj..." dobre, „i kwitł..." także. „Życie w niewoli, schodziło (oś kalamburu) jak niebo ze słońca..." czy słońce z nieba? Bo inaczej trzeba by przypuścić, że niebo coś ze słońca oddaje (kiepska polszczyzna jak „wziął się za robotę"). „Promień... palił" znowu tanie skojarzenie kalamburowe i nieprawdziwe. Kulisi i listy — to połączenie słabe, nie przekonywające, zresztą niepoetyckie.

Głody. „Jak w biurko..." wyrafinowane, ale nieadekwatne. „Oddech... podnosił dłonie..." niedobrze, ponieważ oddech u tancerki nie jest niczym ważnym. „Jak ręce..." nieadekwatne. Chociaż ma barwę lokalną (warszawską). Za dużo tła na początku. W ogóle wszędzie za dużo miału liryczno-epickiego. „Jak głód" kto — ja? czy świty? Całość niezła, bo szczegóły wyraźne.

Rozpacz. „Posłuchy" — może ma być „podsłuchy"? „Dnie tkwią pętlą na gardłach..." zgaduję, co to miało być, ale na Boga nie — tkwią! jakiś inny czasownik byłby tu na miejscu. Zapewne kontaminacja: dnie od dzień i dnie od dno więc „na dnie", ale takie licencje nic nie pomagają a bałamucą. Co prawda u Awangardy, ponieważ wszystko jest dozwolone, złego od dobrego odróżnić nie można. Czemu pień ma być ścięty przez dłonie słabe? „O śmierć krótsze..." dobre. Comparativus z *o* należy do inwentarza Awangardy spod znaku Przybosia. Całość nie ma grozy ani rozprawy.

Drzewa. „Ziemia" znowu w ruchu. „A chłopi..." bardzo mechaniczne zestawienie na podstawie kalamburu. „Nigdy nie stał..." jak to należy rozumieć? czy rośnie ta sosna czy nie? „Jak krew z żył" nieadekwatne.

Las wspomnień. Dobre — o samym sobie, poczucie mocy. Całość lepsza niż szczegóły, chociaż kilka z nich jest dobrych i ratujących styl awangardy. „Nierozdartych"? ma znaczyć chyba: niedoszłych trumien, które będą, to znaczy: las, albo: trumien pod ziemią — to już gorzej. „W brzozach..." normalna metafora. „Las stąpa..." również. „Oddziałem ostatnim

silnym jak pierwszy mróz" dobre. Ale krew, która szumi w żyłach razem z gałęźmi — to nadużycie. Te gałęzie dają dobry koloryt lokalny chwili (rzadkiej u autora), ale połączenie z tą krwią jest sztuczne i sensualistyczne. W ogóle przecenia autor drobiazgi fizjologiczne (mgnienie powiek, „w brzuchach drgają kawały padliny"). „Noc butami tratuje niebo" — bardzo brzydkie, choćby nawet buty były podkute gwiazdami.

Obcej. „Mrok trzepocze..." to są właśnie te sensualizmy. „Boli urwana dłoń wichru" ja rozumiem tak, że niby wicher oderwał mu dłoń i poniósł gdzieś, która go teraz boli (jak boli amputowana noga) — ma to wyrażać okropne zimno połączone z wrażeniem urywania. Ale to trzeba było inaczej zrobić, metafora dopełniaczowa jest tanim wykrętem, zwaleniem pracy wyobraźni na czytelnika, a nie poddawaniem; aluzja zamiast sugestii. Ładna jest ostatnia linia — domyślać się można jakiejś wyprawy — i za to reszta niech będzie przebaczona.

Pamięci. Całe dobre. „Pola biegają" — tu raczej uzasadnione. „Niebieskie — jak odmrożone ręce matki" — daje lokalny koloryt. „Urąga świat życiem" — dobra lapidarność. Trawa nareszcie raz zachowuje się normalnie. Całe tyczy się jednego tematu, nie jest klejonką.

Bliższy. „Gdym ku tobie szedł ostatecznych kroków korytarzem" — b. dobre, tu jest racja awangardy. Przy tym pewna tajemniczość — „ostatecznych". „Krzyczeli chłopcy na stopnie tramwaju wznoszeni trzepotem gazet" — Przyboś: „na świadectwach odlecieli uczniowie". Trzecia strofka z tym dziadem zupełnie myli. Ziemia „wiejąca" — słowo „wiać" potrzebne dla awangardzistów, bo wszystko może wiać.

O szabli. „Los mój..." aż trzy porównania na jedną rzecz. Reszta metafor zezowata i niewyraźna jak zwykle. Ładna trzecia strofka, chociaż oparta na grze słów (z kulą), czego w zasadzie nie lubię. „Czas na..." rozumiem jako aluzję, że można być każdej chwili zastrzelonym. Wiersz godny lepszego opracowania.

Lipiec. Niezłe, osobiste, prostsze, wyznaniowe. Ale o niebie na początku nie zapomniał. „Świt odgrzebał światło". Dobre. Zakończenie dobre.

Noc wodza. „Drogi unosił..." typowa mieszanina awangardowa, lub raczej siekanina, po której jak u Witkiewicza zlepia się części, które nie należały do siebie: nos na plecach, noga na głowie, oko na pępku itd. — razem połączona mechanicznie gramatyką. Krzyże polowe i krzyże żelazne — tanie skojarzenie, za to „jak zbrodnia" — b. dobre, niezwykłe. „Tysiącami... powtarzana ciemność" albo to zwykłe przerzuty albo gdy brać dosłownie, nie jest adekwatna, bo nie o ciemność chodzi, lecz o te tysiące. „W niebie odbiły się..." odbiły się — źle wyrażone.

Radosny. Temat dobry, ale godny lepszego wykonania i w ogóle innej formy, metody. Te przesłanki wcale nie uzasadniają zakończenia, mogłyby się znaleźć w każdym innym wierszu. Zdaje się, że ta lubka jest suchotnica, już drugi czy trzeci raz on zdradza jej symptomy. „Każdą płytę..." rozumiem, ale tu trzeba było czegoś innego. Za dużo o zachodzie, nocy, ciemności — w ogóle zawsze szczegóły optyczne, fizjologiczne, sensualne, rzadko psychologiczne i myślowe.

Psalm. Dziecinne bluźnierstwo. Zresztą filozofia panteizmu i fichteanizmu (ekstrajekcja) dobrze zastosowana, „jak żołnierze kurz na ołtarze" bardzo chybione porównanie. „Woły cieni" owszem, plastyczne, ale nastrojowo tu nie należy. „Zadrżyj" niestosowny wyraz na to, o co autorowi chodziło. Zresztą ten wiersz jest na piątkę.

Sprawa. Znowu zaczyna się od pokręconego krajobrazowania. Jakiś niewyraźny epizod epicki. Kosmika: niebo spada a ziemia wyrywa się bzom, jak przedtem rolnikowi... „Gdyś zbliżał każdym krokiem jej zgon" — mimowoli sens przeciwny zamierzonemu, zabijał żonę? Całość — migawkowe zdjęcia, ale pieczołowitość autora skupia się tylko około wycinków krajobrazowych. Właśnie najważniejsze jest to, co autor mimo woli akcentuje przez metaforyzowanie itd., choćby chciany sens wiersza miał być inny. — 2. Ma parę udałych opisów metaforycznych, ale ponita, końcowa niewyraźna. 3. Żyły — ulubiony rekwizyt. „Spłonęły domy" — ponieważ

wszystko jest nieokreślone, mogłoby to być i wskutek pożaru zwykłego, a nie zachodu. „Buty jak chmury" bardzo nieadekwatne.

Według tytułu i zamiaru — epizodziki z życia bojowców — należałoby się tu czytelnikowi więcej.

Ojczyzna. Właściwie pierwszym wrażeniem jakie ma czytelnik jest oszołomienie (pałką w łeb) zestawieniami i chęć odcyfrowania ich, beznadziejna. „U kopyt zwisały cienie dróg" jak w jednym z poprzednich „co krok opierała się o moje stopy ziemia". Nawet po odcyfrowaniu zostaje u czytelnika protest, i gdy po pewnym czasie czyta się na nowo, na nowo ma się to uczucie wzdragania się. Strofa „Głos kopyt" itd. ładna.

Hymn. „Obłoki opuściły twoje oczy" — zapewne ma być kalambur ze słowem „opuściły" (podwójne znaczenie), ale to niejasne. Znowu piach i grób. Chodzi głównie o porównanie munduru z zielenią (tertium comparationis: rękaw). Owszem to się udało, ale rzecz główna dająca tytuł nie tłumaczy się. Ostatnia linia zdaje się daje mylny obraz; co umarłemu rękawica?

Echom. Podoba mi się tylko zakończenie. „Gdy serce wodza bije w noc jak w twarz szatana" gra słów oparta na podwójnym znaczeniu słowa „bije", ale nie ma przy tym zysku poetyckiego, bo porównanie nie jest trafne. I całe to zdanie poboczne z „gdy" jest obce w zdaniu głównym „rozbitą... nie wstrzymasz", które odnosi się (zapewne?) do trupa (trup jest tu tym pługiem), ale jak się to wiąże z końcem?

Zmierzchy. Pierwszy chór ładny. Ale to są materiały, z których się całość nie klei, prócz pewnej ogólnej melodii. Maria zrozpaczona, chór ją pociesza, choć zarazem jej wtóruje. Chyba w ten sposób należy to sobie ułożyć.

Bogu. Czwórka. Panteizm. Wiersz dość jednolity, „jako najcięższy grzech" — to mogłoby nawet coś znaczyć, ale jest grą słowa „wyznaję", mającego dwa znaczenia.

Oświęcim. Bardzo dobre — pomimo obowiązkowych już prawie przeszkód awangardowych.

Ghetto. Tak samo na piątkę.

Kolumna. „Obcasami rytmów" wcielam do kolekcji genetiwów. Wiersz na czwórkę, ale zakończenie zgubione w refleksji kosmicznej. „Zwycięską pieśń przegrali" — kalamburowate (wspólna oś).

Noc nieznanego żołnierza. Niech będzie piątka. „Z gwiazd które... utrzymał..." Wznoszenie utrzymywania jakichś zdarzeń idealnych, nie wiem czy jest wynalazkiem autora. Mam na myśli jeszcze ów kikut, który w sposób imaginacyjny podawał dłoń.

Los. Tu też wznoszenie, 2 razy — piątka. Zakończenie warte lepszej sprawy.

Wrogi. Składniki dobre, ale całości nie ma. Wróg — mógłby co innego mówić, nie znowu krajobrazami, niech mówi o buntowaniu się tej ziemi („to ziemi się oczy świecą". Dobrze, ale jak świecą? jak wilkowi!), o swoim strachu, ale nie wpada w „opisy przyrody".

Cmentarz. Czwórka. Koniec nie dość efektowny. Gwiazdki kapitańskie i astronomiczne — błahe: „Kikut skrwawiony podanie dłoni urwanej wznosi" — wyrafinowane, ale aprobuję, za to, „w ustach ostatnia kołysanka kuli" — nie, to nie pójdzie!

Tobie modlitwa. Trójka. Trochę seksualności wyrażającej się wcale żywiołowo („rży" „wnikam w ciebie...").

Historia. Czwórka. „Wyżęte z melodii starych gramofonów" — co to znaczy? Wyżęte może pochodzić od rżnąć (żniwiarz) i od wyżymać (wyżymaczka).

Pożegnanie. Piątka. Jeden z najlepszych wierszy. Specjalnością autora są takie krótkie powiedzenia jak: wróć, znów tu się stałem, bądź itp. — pozaawangardowe, męskie.

Gorycz. Trójka. „Błonie gnające z kopyta źrebaka stratuje świeżą trawą(!!) kiedyś jego serce" — kapitalny przykład awangardowego odwracania wyobrażeń. „Jesteśmy już mniejsi o" — również charakterystyczny — jest u Przybosia — comparativus z *o*.

Czas. Trójka. Ładna ostatnia zwrotka. „Złomy czarnego krakania" do kolekcji.

Świt. Piątka. Ładna pierwsza zwrotka. W ostatniej: oczy trupa i błękit na równi, skojarzenie mechanicznie awangardowe.

Kościoły. Czwórka.

Mogiła. — Dwójka. Dźwiganie, wznoszenie dłoni, usta — rekwizyty autora.

Mroki. Prawie piątka. Trochę szczegółów prawdziwych, nie przeniesionych, dobrze mu robi, ale oczywiście — zachód skuczy.

Elegia. Trójka plus. Wszystko zrozumiałe, ale liryzm się nie rodzi z tych makabrycznych faktów, trzeba by wielkiej sztuki. „Wyniosły" — przybosiowska podwójność.

Że jesteś. Czwórka. Ładne „wierzyłem w twoje ręce". Stryszek nieba — brzydki.

Doba. Trójka. Metafory nieprawdziwe: słońce, ostatni liść, kule — anioły stróże.

Karol Irzykowski

ZNAMIENNY TOMIK

Pogarda to jeden z tych tomików poetyckich, które zaskakują zawartą w nich postawą wyznawczą autora i jej kształtem artystycznym i zmuszają do pewnych wniosków ogólnych. Pierwsze zetknięcie z tą książką, pobieżna choćby lektura, wprowadza nas w specyficzny świat wzruszeń; czytając niejednokrotnie otrząsamy się wprost jak ze złego snu, często odkładamy egzemplarz z niechęcią, aby powrócić znowu do krótkich, porwanych słów. Odstręczająca początkowo swą lapidarnością w prawdach zasadniczych i niepowściągliwa metaforycznie spowiedź liryczna Bratnego ma w sobie przecież coś z żaru, on to niepokoi i zmusza do szukania w tych wierszach, gdzie ładunek często rozmieniono na drobne dowolnością układu graficznego. Sięgając po nomen dla tego typu poezji skrzywdzimy autora, jeśli zaliczymy go do świadomych kontynuatorów ortodoksyjnej awangardy, postąpimy wbrew sumieniu krytycznemu — przyznając mu prekursorstwo. Rozgrywka z zagadnieniem tego gatunku musi się odbyć na płaszczyźnie historyczno-literackiej, w sensie tradycji literackiej i historycznej, ściśle — w sensie dziejowym.

Tomik Bratnego będzie służył jako ciekawy symptomat dla pewnych rozważań i w tym oświetleniu zyska być może coś więcej ponad zwykłą recenzję.

Moment historyczny, w którym trwamy i który dotyka nas boleśnie od lat kilku, kształtuje w sposób charakterystyczny nie tylko nasz stosunek do zewnętrzności, lecz także wyznacza swoisty, wewnętrzny pejzaż twórcy. Młode, rodzące się teraz literackie pokolenie twórcze odwraca się z niechęcią od dorobku literatury międzywojennej, prawdopodobnie nie dlatego, że jest ona już okresem zamkniętym, historycznie zanotowanym, ale przede wszystkim ze względu na tamtą moralność artystyczną, obcą czasom dzisiejszym. Zagadnienie odpowiedzialności autora działa w stosunku do jego odbiorców, zagadnienie stawiania postaci usprawiedliwionych artystycznie i społecznie, sam stosunek do sztuki pozbawiony powagi i kapłaństwa — oto fragment niezauważonych w dwudziestoleciu a tak istotnych dzisiaj problemów. Nowe pokolenie twórcze znajduje się w sytuacji ciężkiej. Wychodząc od uświadomienia całego zespołu zagadnień podobnych, nie zawsze potrafi transponować je skutecznie, artystycznie przekonywająco, w tomik wierszy czy książkę prozą. Jakby dla ironii, okres pogardzany przez nie jest głównym katalogiem artystycznej wiedzy, na nim pokolenie reakcji uczy się w dalszym ciągu. Stąd zrozumiałe jest przenoszenie nawyków i maniery literackiej tamtych czasów w twórczość ambitną, odwracającą się od zgniłego fragmentu literatury powojennej. Jeśli wolno przewidywać, jest to niebezpieczeństwo efemeryczne, niemniej tropić je należy już teraz, a ma to sens nie łatwego demaskowania tej czy innej pozycji, ale sens dydaktyczny, aby w oczyszczeniu się od kompleksów dwudziestolecia krytyk był twórcy pomocnym. Jednocześnie narasta niebezpieczeństwo inne, nie mniej groźne, choć mniej uchwytne, bo rodzące się nam współcześnie i na gruncie nowym. Jest to pragnienie owładnięcia przez twórcę naszą rzeczywistością w sposób najprostszy. Bazując w jakimś ośrodku wizyjnym twórca dokonuje niejako „flancy" artystycznej, pozbawiając przedmiot transponowany... korzenia, zostawiając jedynie widoczną część na wierzchu.

Analizując ten proces od strony mechanizmu twórczego spostrzeżemy, że to, co nazywamy rzeczywistością, jest zbiorem narzucających się imion rzeczy i imion własnych, symbolów, że jest to tylko rekwizytornia, obojętnie, bogata czy uboga, że autor źle zrozumiał istotę problemu, albo nie potrafił nim zawładnąć.

Jeśli mówiłem na wstępie o zaskoczeniu postawą Bratnego, to rozumiałem ją jako pewne zjawisko socjologiczne, powtarzalne, ale wzbogacone o niewątpliwą samotność autora, ciekawą i dla niego własną. I tutaj już przechodzimy na płaszczyznę estetyczną.

Bratny nie uniknął obu niebezpieczeństw: kompleksowej formy poetyckiej, dla której patronem może być Przyboś, oraz manieryzmu rekwizytorów dzisiejszości. Przez wzgląd na typowy dla Bratnego nerw emocjonalny w jego wierszach, nie zaliczyłem go do świadomych kontynuatorów awangardy, tłumacząc to w tej chwili przesłankami psychologicznymi, jakie domyślam raczej, niż jestem ich pewien. Być może forma mówienie „przez zęby", nerwowa, zwięzła, a przecież niejasna, wydała się poecie dla jego poezji właśnie odpowiednią, być może... ale to są domysły i jako takie nie mogą służyć za kryteria.

Bratny reprezentuje psychikę drapieżną i witalistyczną. Atmosfera kuli i walki roztaczająca się w jego poezji, podparta autopsją, daje wygłos dzielności wewnętrznej, której brak jednak w płaszczyźnie artystycznej. Czytelnik natknie się na wiele oporów. Typ porównania, powtarzanie obsesyjnych motywów, metafora — to wszystko atakuje go brutalizmem i bezpośredniością, która w gatunku tej liryki mści się. Powstaje pamiętnik bojowca, o ciekawym, nieraz głębokim spojrzeniu w rzeczywistość, dość skąpą dla jego oczu, ale na tyle ważną, by zasłonić problem istotny, jego otocze metafizyczne. Nawet naiwności stylowe, nieporadności metryki czy spekulatywny charakter środków zdobniczych o charakterze często publicystycznym. Autor posługuje się chętniej metaforą logiczną niż wizyjną, powiedzenia takie: „Wśród drzew spokojnych jak ostatnia wola skazańca", „Śmierć prostsza niż niehebłowany stół" lub „Ludzie kryli śmierć jak kolba pistoletu krótkie" są typowymi i najczęstszymi u niego. Rzadko zdarzy się obraz sugestywny, ale jeśli się zdarzy, jest udały. Np.:

Dziś noc butami tratuje niebo jak ten kraj
bezbronny,
znów tu się stałem, mocny, z dłońmi, jak z bronią
przy sobie.

Lub:

Gwizd parowozu jak siwy włos horyzontu

Te wyłomy świadczą o braku opowiedzenia się za pewną konsekwencją wewnętrzną autora, jak i próby strofy regularnej, potykającej się tu i ówdzie na błędach metrycznych. Problematyka utworów mglista, choć miejscami zastanawiająca. Niedociągnięcia myślowe, nierozprowadzenie wątku w długości całego wiersza, niezharmonizowanie środków artystycznych — łamią często ciekawe zamierzenia. Wracając do zagadnienia operowania rzeczywistością, trzeba powiedzieć, że poezja Bratnego, kondensująca pewien zespół treści, uległa jakby pośpiechowi samego aktu twórczego. Żar przebijający z suchych zwięzłych słów idzie na marne dzięki temu, że między „wywoływaczem" rzeczywistości a nią samą istnieje stosunek, powiedziałbym, miłosny, afirmujący. Obiektywizacja, dystans w tej atmosferze jest bardzo trudny lub wręcz nieosiągalny. Dlatego zbiór imion, narzucających się symboli wojny (karabin, kula, strzał, wypad, żandarm etc.), jest tylko rekwizytornią, jak rekwizytem czasów sielskich jest słowik i wiosna. Rozumiem, że zrodzona w rzeczywistym ogniu i kuli poezja Bratnego nie może bez tych akcesoriów smutnego czasu istnieć. Nie przeciwstawiam się też temu, sądzę tylko, że nadużywanie i kurczowe trzymanie się jednego obrazu, rzeczy czy wątku tworzy właśnie rekwizyt, pojawiający się nie zawsze potrzebnie. Nawet walkę można wyrazić kapitalnie ujmując ją od strony bardziej metafizycznej, od owego korzenia, a nie zewnętrznej reszty.

Bodaj w żadnej epoce poezja nasza nie miała tylu szans na pogłębienie metafizyczne co dzisiaj. Trudno mówić w tonie zapotrzebowania na ten rodzaj poezji. Wyda ją twórca organicznie lub nie wyda wcale.

Bratny, wypowiadając naszą rzeczywistość dosyć naskórkowo, minął tę szansę, choć wydaje mi się, że jego logistyczna wyobraźnia nie pozbawiona jest dyspozycji w tym kierunku. Wiersze „religijne" noszą w sobie ziarno metafizyczne, zagłuszone jednak kąkolem retoryki. Ale, by z ziarna rozwinąć poemat czy słowo zalatujące metafizycznym dreszczem, musi Bratny

przezwyciężyć w sobie kompleksowość widzenia świata, pewien monizm artystyczny.

Grozi on całemu wstępującemu w służbę pióra pokoleniu. I dlatego, choć jest to uświadomienie moje własne, dla innych zewnętrzne, należy przegryźć już teraz problem obiektywizacji naszej rzeczywistości.

Sprawdzalność tego, co powiedziałem, a zwłaszcza z dziedziny dosyć teoretycznej, jest każdemu dostępna, wystarczy, by wziął do ręki *Pogardę*.

Niewątpliwie, że w tej już formie jest ona listem naszej epoki, gorzkim dla potomnych listem, pisanym ciągle w wizji błyskającej broni i człowieczego nierozumienia. Należy ufać, że walka o rozumienie czasu i nas samych w nim zawartych rozegra się artystycznie szczęśliwie, i należy ufać, że weźmie w niej udział Bratny, mający za sobą doświadczenie podwójne: czasu i twórczego w nim mozołu.

Constat

OBRAZ POLSKI PIASTOWSKIEJ

TEODOR PARNICKI: *Srebrne Orły*. Powieść z przełomu wieków X i XI. Wydanie drugie. Książnica Atlas, Wrocław-Warszawa (1949), str. 545 i 3 nl.

Aczkolwiek mija już prawie pięć lat od chwili ukazania się pierwszego wydania *Srebrnych Orłów* Teodora Parnickiego, nie będzie chyba nazbyt spóźnione wypowiedzenie kilku uwag o tej książce, tym bardziej że dopiero w bieżącym roku, dzięki drugiemu jej wydaniu, stała się ona dostępna ogółowi naszych czytelników. Pierwsze wydanie z r. 1944 w Jerozolimie dotarło do kraju jedynie w postaci nielicznych egzemplarzy, z których tylko wybrani mogli korzystać. Dlatego też zapewne *Srebrne Orły* nie doczekały się dotąd należnej sobie liczby recenzji i omówień; najobszerniejsze z dotychczasowych pochodzi spod pióra K. Wyki, włączone do zbioru *Pogranicze powieści* (str. 335—352). Na marginesie tej recenzji pragnę dorzucić kilka poniższych uwag.

Jako historyk nie śmiem polemizować o wartości literackiej książki. Jeślibym się nie zgodził na wysunięcie jej przed dzieło Gołubiewa, to jest to sąd czysto subiektywny, o którego udowodnienie w tym miejscu nie będę się kusił. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na stronę historyczną powieści, która, o ile wiem, dotąd nie była obszerniej uwzględniona. Ocena taka zdaje mi się potrzebna chociażby ze względu na wielką ilość czytelników, którzy historii polskiej i powszechnej uczą się właśnie z tego typu powieści.

Najpierw chciałbym jednak wyraźnie zaznaczyć, że nie powoduję się bynajmniej chęcią doszukiwania się i wydobywania na jaw lada nieścisłości historycznej; nie zamierzam sprawdzać wszystkich szczegółów i wytaczać o nie procesu. *Srebrne Orły* są powieścią i nie podlegają ścisłej krytyce historycznej. Ale, dodajmy, powieść ta posiada dwie znamienne cechy: opisywany fragment dziejów nie jest „tłem", lecz właściwym tematem, a autor pokusił się na kartach owej książki o własną hipotezę naukową. Te dwa momenty upoważniają mnie, jak sądzę, do poniższych uwag.

Zagadnienie prawdy dziejowej w powieściach, szeroko dyskutowane na wielu znanych przykładach, znajduje w *Srebrnych Orłach* szczególnie ciekawe rozwiązanie. Tym ciekawsze, że nie łatwo znaleźć klucz, którym Parnicki otwiera przed czytelnikiem panoramę obrazującą przełom pierwszego i drugiego tysiąclecia naszej ery. Żeby ten klucz odszukać, spróbujmy przejrzeć trzy fazy powstawania historycznego obrazu: przygotowanie naukowe autora, jego zamierzenia i intencje, a wreszcie realizację dzieła.

Przygotowanie historyczne Parnickiego jest imponujące. Znajomość źródeł i literatury przebija z każdej niemal strony i wykazuje orientację autora we wszystkich ważniejszych zagadnieniach politycznych i kulturalnych ogólnoeuropejskich w omawianym okresie. Podkreślam: ogólnoeuropejskich — dla odróżnienia od zagadnień właściwych poszczególnym państwom. Z tych bowiem tylko materiał do-

tyczący Rzymu jest przepracowany całkowicie i trafnie (chociaż też nie bez koniecznych dla powieści symplifikacji); natomiast fragmentaryczne przedstawienie innych krajów nie zawsze dowodzi rozumienia odnośnych momentów ich dziejów. Szczególnie dotyczy to obrazu Polski wraz z jego odbiciem na terenie Wiecznego Miasta. Ale o tym niżej.

Niezrozumienie nie jest jednak równoznaczne z nieznajomością. Przeciwnie, każdy rozdział wskazuje, że autor zapoznał się z całą naszą obecną wiedzą o interesujących go terenach i epoce. Przegryzł się przez wszystkie, nieliczne wprawdzie źródła i uzyskany stąd materiał gęsto rozsiał po książce. Nieuzbrojonym okiem nie łatwo go odszukać, bo Parnicki ułamki źródeł lub aluzje do nich zamaskował i włączył w swe opowiadanie niczym ich nie uwypuklając. Pod tym względem zastosował taktykę wręcz odmienną od Gołubiewa, który parafrazując całe ustępy z kronik, żywotów świętych czy sag skandynawskich (np. pieśń o Wichmanie, opowiadanie Kuternogi o Radgoszczy, przysięga Jomsborczyków i in.) wyraźnie wydzielił je z toku własnej narracji. Dla przykładu zacytuję ustęp ze *Srebrnych Orłów*, oparty wprawdzie nie na źródle pisanym, lecz materialnym (str. 27):

„...tylko Matylda..., Mieszko Lambert i służebnice wiedzą — jasne germańskie, czy ciemne greckie sploty kryje pod sobą srebrem tkana siatka na niebieskiej podszewce, szczelnie okalająca kształtną, choć może za dużą nieco głowę (Rychezy)". Niewtajemniczonemu czytelnikowi nie przyjdzie chyba na myśl, że ten opis stroju w każdym szczególe jest prawdziwy; resztki takiej siatki na niebieskiej podszewce znalazły się w odkrytym grobowcu Rychezy, w Kolonii, na czaszce królowej; włosy się nie zachowały, więc kolor ich pozostał tajemnicą.

Sądząc więc z materiału, którym Parnicki rozporządzał, należało się spodziewać powieści nienagannej historycznie. Na przeszkodzie jednak stanęły; samodzielna spekulacja naukowa autora i jego tendencja, polityczna czy artystyczna, której podporządkował swą wiedzę.

Założeniem książki, jak się zdaje, było przedstawienie roli Polski bolesławowskiej na tle szeroko pojętych dziejów Europy w takich proporcjach, jakie rzeczywiście istniały. Punktem obserwacji jest Rzym. Tam, w miejscu, gdzie koncentruje się polityczne i kulturalne życie ówczesnego świata, obiektywny obserwator, Aron, ledwie dostrzega istniejące na rubieżach Świętego Imperium młode państwo polskie. Wśród spraw Wiecznego Miasta, w którym przebywają i działają cesarz i papież, głowy świata, obraz Polski co chwila znika z horyzontu, bo nie ma tam nań miejsca. Co prawda ten daleki i mało znany obraz Parnicki chce otoczyć szczególną opieką. Już sam tytuł zamierzonego cyklu powieściowego *Królewski Szczep Piastowy*, którego *Srebrne Orły* są pierwszą częścią, wskazuje na to; autorowi chodzi o ukazanie przede wszystkim Polski, ale zawsze z utrzymaniem właściwej perspektywy. Dlatego w dalszych częściach książki Aron, wędrując po Europie, raz wraz — z Hiszpanii, Nadrenii czy Francji — ogląda się w stronę Poznania i Krakowa. Dać taki wszechstronny i obiektywny obraz to chyba główna — i jakże ciekawa — intencja pisarza. Podkreśla ją mocno we wspomnianej recenzji K. Wyka, lecz nie robi rozróżnienia pomiędzy zamierzeniem a wykonaniem. A tymczasem rozbieżność ta, niestety, umniejsza w znacznej części wartość pierwotnych planów autora.

Ta próba odtworzenia roli Polski w ogólnoeuropejskim układzie stosunków jest piętą achillesową pisarza-historyka. Chcąc zachować proporcje — zmienił je; chcąc dać obraz obiektywny i rzeczywisty — przedstawił własny pomysł mało zbliżony do prawdy dziejowej.

Przytoczę najpierw jeden szczegół, nieważny, lecz charakterystyczny dla sposobu nadużywania przez autora źródeł. Myślę o postaci Arona. K. Wyka przypomniał czytelnikom, że jest to postać historyczna. W istocie znamy go, lecz z innego okresu. Aron, przypuszczalnie opat tyniecki, następnie na pewno biskup krakowski i możliwe że arcybiskup polski, pojawia się na widowni dopiero za czasów Kazimierza Odnowiciela w latach 1046—1059. Irlandzkie jego pochodzenie jest bardzo wątpliwe; raczej był rodem z Kolonii. Przez polskiego księcia był używany jako poseł do cesarza; nic więcej o nim nie wiemy. Nie widzę

powodów dla przesuwania w czasie o lat kilkadziesiąt notorycznie znanych postaci. Dla swych celów Parnicki mógł stworzyć równie dobrze jakiegokolwiek fikcyjnego bohatera, podobnie jak to uczynił z Tymoteuszem. W opisywanym okresie naszych dziejów istnieje dość białych plam, by można w nie wrysować dowolną ilość potrzebnych dla powieści postaci. Ale po co pożyczać ludzi znanych skądinąd. Mamy ich dla tych czasów tak mało, że zasługują chyba na nietykalność.

Jest to zresztą nieznaczny detal. O wiele ważniejsze jest kluczowe zagadnienie książki: sprawa patrycjusza rzymskiego. Ta rzekoma godność Bolesława Chrobrego, nadana mu przez niemieckiego historyka Zeissberga, mogła być bardzo ponętna dla autora piszącego o stosunkach Polski z cesarstwem i Rzymem. Przyjęcie jej ułatwiło pisarzowi upowieściowanie tych stosunków, uwolniło od konieczności wnikania w istotny, skomplikowany i niezbyt jasny ich rozwój, pozwoliło na ujednolicenie i uproszczenie wszystkich łączących się z nimi problemów. Sprawa przybycia lub nieprzybycia Bolesława do Rzymu staje się pod piórem Parnickiego jednym z zasadniczych dylematów polityki europejskiej. W jej świetle powieść nabiera żywszych barw (chociaż i bez niej ma ich dosyć), lecz... zadaje kłam prawdzie historycznej, bo dylemat taki nigdy w ogóle nie istniał.

Patrycjuszowski tytuł Chrobrego nie ma dziś za sobą żadnych poważnych argumentów. Nie wymieniony ani razu w źródłach, stworzony został przez Zeissberga drogą porównania opisów ceremonii mającej miejsce przy jego nadawaniu z relacjami o uroczystościach gnieźnieńskich w r. 1000. Efektowny pomysł zyskał zwolenników również wśród części polskich uczonych; ze względów politycznych opowiedzieli się za nim Niemcy. Dziś hipoteza ta została powszechnie poniechana. Trudno w tym miejscu przytaczać dowody na jej bezzasadność; ciekawi mogą je znaleźć najpełniej w pracy G. Labudy: *Studia nad początkami państwa polskiego*, Poznań, 1946.

Wprawdzie Parnicki pisząc swą powieść rozprawy tej jeszcze znać nie mógł, jednakże i przedwojenny stan badań nie upoważniał do stworzenia ze słabo umotywowanego pomysłu głównej osi polsko-rzymskich kontaktów. Przyjąwszy raz niefortunny pogląd, autor samodzielnie go dalej rozwija, wciąż czerpiąc obficie a jednostronnie ze źródeł i hipotez. Np. plany Ottona III przekazania następstwa po sobie Chrobremu, bardzo wątpliwe i w najlepszym razie niepoważne, w *Srebrnych Orłach* rozrastają się prawie do miary pewnika. Na ich obronę K. Wyka przypomniał rozprawę St. Kętrzyńskiego, ale ten historyk, świetny znawca epoki, a zwłaszcza postaci Ottona III, hipotezę tę stawia nad wyraz ostrożnie i z zastrzeżeniami, gdyż nie jest w stanie dostarczyć dostatecznej argumentacji. Jeszcze bardziej wypaczony jest obraz dworu władcy polskiego. Przyjrzyjmy się kolejno występującym na nim osobom:

Bolesław Chrobry, zasiadający na tronie pod czerwoną draperią z wyhaftowanym na niej srebrnym orłem, który w ciągu lat zbielał — to w powieści punkt kulminacyjny historycznego absurdu. W tym poglądzie na genezę polskiego godła państwowego należy chyba szukać jakiejś ukrytej symboliki, do czego jednak ogólny charakter książki nie zdaje się upoważniać. Wciąż powtarzany przez Parnickiego zwrot o „posrebrzanym patyku", na którym, zdaniem Niemców, jeździ Bolesław Chrobry, w tym miejscu wydaje się trafny — tylko że patyk ten wystrugał mu sam autor.

Rycheza, krewna Ottona III, niewątpliwie wykorzystująca ten związek dla własnych celów politycznych — tu pozostaje pod ciągłym wrażeniem legendy ottoniańskiej, która w trzynaście lat po śmierci „Przedziwnego" ma wciąż dominować nad aktualnymi zagadnieniami polityczno-dynastycznymi. A sprawy te, o których w *Srebrnych Orłach* głucho, stanowiły ważny i ciekawy czynnik ówczesnych naszych dziejów.

Mieszko II to u Parnickiego książę-filolog, wierny ojcu, lecz zaczadzony przez żonę jej rzymskimi aspiracjami. Geneza tej uczoności Mieszka jest jasna: autor wyinterpretował nazbyt obszernie znane słowa z zachowanego listu Matyldy Lotaryńskiej, w którym sławi ona syna Chrobrego za umiejętność oddawania czci Bogu w językach słowiańskim, łacińskim i greckim. Wpływ Rychezy na męża też jest przesadzony; było to małżeństwo czysto polityczne, zawarte zapewne pod presją

Chrobrego. Istnieją poszlaki, że Mieszko był bardziej przywiązany do swej pierwszej, nieślubnej żony; ale o niej Parnicki milczy.

O Aronie wspomniałem wyżej.

Tymoteusz jest postacią fikcyjną, stworzoną w oparciu jedynie o niewiarogodny przekaz Długosza. Kronikarz ten umieścił go w rzędzie biskupów poznańskich jako następcę Jordana, dodając krótką uwagę, że był on rodem z Italii. Krytyka historyczna od dawna wykazała, że jest to postać całkowicie zmyślona. W okresie tym bowiem na stolicy poznańskiej zasiadał niewątpliwie biskup Unger, zapewne Niemiec. Osoba Tymoteusza rzuca ciekawe światło na dokonany przez Parnickiego dobór postaci i zdarzeń. Autor sięga do źródła, o którego niewiarogodności jest zapewne dobrze poinformowany, ponieważ zawarta w nim wiadomość dostraja się ściśle do raz powziętej zasadniczej koncepcji historycznej. Ignoruje przy tym nikłe prawdopodobieństwo faktu, by członek rodziny hrabiów tusculańskich (nie Krescencjuszów, jak się chyba przepisał K. Wyka, str. 338) trafił na poznańskie biskupstwo. Zaopatrzywszy swego bohatera w autentyczną, lecz późną i nieprawdziwą metrykę źródłową, wykorzystuje go Parnicki w pełni jako jeszcze jednego łącznika Rzymu z wyimaginowanym patrycjuszem.

Opat międzyrzecki Antoni trafił na właściwe miejsce. Źródła znają go pod imieniem „Tuni" jako czynnego dyplomatę w stosunkach Bolesława z Niemcami.

Khairana stworzył autor własnoręcznie i chyba jedynie dla względów literackich, bo taki przybysz zza Pirenejów, chociażby nawet pochodzenia słowiańskiego, niewiele ma cech prawdopodobieństwa jako jeden z wodzów Bolesława. Słusznie Parnicki zwrócił w ten sposób uwagę na jeńców słowiańskich, którzy drogą handlu trafiali do Hiszpanii; także obcych przybyszów, zwłaszcza awanturników, było w Polsce, szczególnie w okresie wojen Bolesława, wielu, ale rola, którą Khairanowi przydziela — to znów załamanie rzeczywistych proporcji.

Poseł bizantyński, potrzebny — jak podkreślił K. Wyka — dla wyjaśnienia roli dworu Bazylego Bułgarobójcy w stosunkach Europy Zachodniej, funkcję tę spełnia sumiennie, lecz sam przybywa za wcześnie do Polski. Stosunki dyplomatyczne Bolesława z Bizancjum nawiązały się bowiem dopiero w kilka lat później, już po wyprawie kijowskiej.

Dytmar, biskup merseburski, na czele niemieckiego poselstwa do władcy Polski w rzeczywistości zapewne nigdy nie stawał. Niemniej rolę tę odgrywa zgodnie z duchem swej własnej kroniki.

Wreszcie Bolesław Rudy byłby na swoim miejscu, gdyby jego więzienna komnata nie była wyposażona, podobnie jak inne sale dworu Chrobrego, w różnego rodzaju teatralne zasłony, potrzebne jedynie Aronowi do podsłuchiwania.

Jeśli nadmieniłem, że wizja Rzymu jest historycznie niemal w pełni poprawna, to oczywiście z oceny tej wyłączam te partie, które dotyczą spraw Polski na terenie Stolicy Świata. Przedstawienie ich jest konsekwentną pochodną raz zajętego stanowiska, zgodną z założeniem o pozycji Bolesława — niezgodną zaś z historią. Nie chcę negować wszystkich odnośnych ustępów. Pewne zainteresowanie mieszkańców Italii sprawami polskimi istotnie miało miejsce, koncentrowało się jednak głównie w środowiskach zakonnych, zwłaszcza w opactwie św. Aleksego i Bonifacego na Awentynie i w pustelniach eremitów reguły św. Romualda w Pereum pod Rawenną. I tu wszakże wywołane było jedynie przez osoby i męczeństwo św. Wojciecha, Jana i Benedykta i później św. Brunona, spośród pięciu Braci, którzy ze wspomnianymi ośrodkami pozostawali w ścisłych kontaktach. Z nich szersze zainteresowanie mógł wzbudzić św. Wojciech, którego rychła kanonizacja, w roku 999, była drugą w historii Kościoła, dokonaną uroczyście przez papieża. Zapewne również i wypadki roku tysięcznego w Polsce nie przeminęły bez echa, zwłaszcza w otoczeniu papieskim i cesarskim. Sama osoba Bolesława Chrobrego zajmowała przede wszystkim Ottona III — stąd jednak daleko jeszcze do stanu powszechnego zainteresowania, który maluje Parnicki. Podkreślić przecież wypada, że autor odróżnia zainteresowanie od znajomości, i tę drugą utrzymuje stale we właściwych ramach.

Z osób działających na terenie Rzymu, a związanych bezpośrednio z Polską,

postać Bolesława Lamberta — zaledwie majacząca w źródłach — w powieści staje się nazbyt ważkim przedmiotem gry dyplomatycznej i zyskuje dziwnie szerokie pole do działania. Natomiast Astryk-Anastazy oddany został w należnej mu skali. Parnicki, w przeciwieństwie do Gołubiewa, nie pokusił się tutaj o wyzyskanie efektownych hipotez, według których przekazanie Stefanowi węgierskiemu korony, przeznaczonej dla Bolesława, było wynikiem wyłącznie zdrady Astryka; zgodnie z prawdopodobieństwem historycznym silnie zaakcentował rolę cesarskiej i papieskiej racji stanu jako czynnika decydującego. W tym miejscu autor wyprzedził nawet naszych uczonych, którzy dopiero w ostatnich latach dawne poglądy zaczęli poddawać rewizji.

Opis trzystu wojów Chrobrego biorących udział w święcie Romulusa znajduje uzasadnienie w kronice Dytmara. Autor ten wspomina bowiem, że w roku tysięcznym w Gnieźnie Bolesław podarował Ottonowi oddział liczący tyluż właśnie ciężkozbrojnych rycerzy. Ich obecność w Rzymie pozytywnie nie jest nigdzie poświadczona, żadne jednak względy nie stoją jej na przeszkodzie. Nieścisłość polega tu jedynie na tym, iż „ciężkozbrojni" kroczą tu pieszo, niosąc „maczugi kamieniami i żelazem nabijane", ponadto zaś będąc własnością cesarza woje ci nie mogli występować pod znakami dawnego swego władcy.

Nie chcę się raz jeszcze powtarzać mówiąc o Rzymianach wyczekujących z utęsknieniem na Bolesława; fikcja ta mieści się bowiem w owej nieszczęsnej fikcji patrycjatu.

Przedstawione powyżej nieścisłości zbliżają *Srebrne Orły* do *Sagi o jarlu Broniszu*. Abstrahuję oczywiście, jak zaznaczyłem, od wartości literackiej utworów, która nie poddaje się wzajemnemu porównaniu. Chodzi mi tu jedynie o jakość błędów historycznych i ich przyczynę. Grabski przedstawił Bolesława jako arbitra Europy północnej, każąc mu być tam, gdzie nigdy nie był (np. bitwa pod Svolder) i działać to, czego nigdy nie działał. Parnicki kazał Chrobremu być tym, kim nigdy nie był. Obaj sztucznie powiększyli wielką postać: pierwszy w sposób bardziej prymitywny, przez dodanie mu laurów wojennych i rozszerzenie zakresu władzy, drugi bardziej dyskretnie, przez wciągnięcie go w gmatwaninę skomplikowanych, ogólnoeuropejskich wydarzeń, z których dzięki swemu rozumowi i trzeźwości wychodzi obronną ręką. Zaspokoili tym wyrażony niegdyś przez Bruchnalskiego *(Sokoli rok Chrobrowski*, Warszawa, 1925) żal, że postać Chrobrego nie przedostała się do polskiej poezji. Jeden Gołubiew potrafił dać obraz rzeczywistej wielkości Bolesława — we właściwych zarysowany proporcjach.

Kończąc nawiążę raz jeszcze do wspominanej już recenzji K. Wyki. Zalicza on *Srebrne Orły* do rzędu „powieści piastowskich". Istotnie, i w zamierzeniu i w wykonaniu kwestię „piastowską" wysuwa Parnicki na plan pierwszy. Ale gdy idzie o ocenę książki, czy nie lepiej byłoby nazwać ją powieścią rzymską lub ottoniańską, bo jako taka jest jedyna — i świetna. Jej najbardziej reprezentatywna część i historycznie i, jak recenzent sądzi, literacko— to sceny z Wiecznego Miasta. Polska niechby się pojawiała na horyzoncie, niechby dochodziły do Rzymu echa męczeństwa św. Wojciecha i zjazdu w Gnieźnie, zajęcia Czech, wojen z Henrykiem, niechby (a tego Parnicki nie wykorzystał) posłowie Bolesława robili w opinii włoskiej dywersje przeciwko Henrykowi II w czasie jego koronacji (1014 r.), ale postać Bolesława Lamberta mogłaby zająć w Rzymie mniej miejsca, sprawy polskie Aronowi niechby przez całą noc snu z powiek nie spędzały, a patrycjuszami rzymskimi niechby pozostali nadal spokojnie Ziazzo i Jan Krescencjusz, jedyne osoby w omawianym okresie prawowicie noszące ten tytuł.

Ryszard Kiersnowski

N O T Y

JESZCZE O TETMAJERZE

Zamieszczony w zeszycie 6 *Twórczości* z 1948 roku artykuł Adama Grzymały-Siedleckiego pt. *Kazimierz Przerwa-Tetmajer* obudził we mnie szereg wspomnień, które początkowo chciałem przemilczeć ze względu na okoliczności im towarzyszące. Długo zastanawiałem się, czy sprawę tę, o której poniżej, można wywlekać na światło dzienne i wreszcie doszedłem do wniosku, że nie ma żadnej potrzeby chować jej pod korcem. Oto powód, dla którego przerywam milczenie.

Jest to sprawa dotycząca rzekomej miłości poety do jedynego swego syna, również Kazimierza, owocu nieprawego związku z jakąś „Mańką z Dębnik", jak ją przezywano — według słów autora artykułu — za kulisami teatru krakowskiego.

Znakomitego poetę poznałem późno, bo dopiero w 1921 roku, na terenie Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, takiej warszawskiej organizacji trochę z nieprawdziwego zdarzenia, bez mała jak zabawna Archikonfraternia Literacka, organizacji, która grupowała ludzi parających się pisaniem, poczynając od Staffa a skończywszy na zdeklarowanych grafomanach.

Nie mogłem oswoić się z myślą, że ta ruina człowieka o pomylonym sposobie bycia, to — właśnie autor *Na Skalnym Podhalu*. Wyraźne objawy manii prześladowczej wskazywały nieodparcie na paranoję. Wszelkie próby czynione z mej strony, aby nawiązać bodaj przelotną rozmowę z poetą, spalały na panewce. Każde pytanie zbywał wymownym milczeniem albo niezrozumiałym burknięciem. Po bezowocnych zabiegach w tym kierunku machnąłem wreszcie ręką, gdy zaszły nieprzewidziane wypadki, które w następstwie przyniosły wyjaśnienie dla wielu spraw naówczas dla mnie zaciemnionych.

Było to chyba w roku 1925. Jako sekretarz Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie zawiadomiłem Tetmajera o przyznanej mu zapomodze w wysokości złotych dwustu. W dwa dni potem zjawił się w biurze naszej organizacji przy ul. Brackiej 5 syn Tetmajera, młodzieniec z miejsca nie budzący zaufania, mimo nobliwego na pozór wyglądu zewnętrznego, z baczkami à la Rudolf Valentino. Coś drapieżnego kryło się w tych jakby bezmyślnych oczach, nalanych nie tyle błękitem, ile bezbarwnym chłodem wilczego spojrzenia. Przedstawił jakiś świstek papieru, zaczynający się od słów: „Upoważniam syna mego do odbioru..." itd. Z pewnym ociąganiem się wręczyłem mu paczkę banknotów dwuzłotowych i poprosiłem, aby przeliczył pieniądze. W odpowiedzi na to machnął lekceważąco ręką i szybkim ruchem zgarnął banknoty do bocznej kieszeni palta. Zaprotestowałem, trochę podświadomie, a trochę i z rozmysłem, widząc, że pragnie jak najszybciej opuścić lokal. Wyjął niechętnie plik banknotów i rozpoczęło się liczenie, które trwało w nieskończoność. Palce nerwowo przesuwały banknot za banknotem i w końcowym wyniku zawsze brakowało paru złotych. Przy trzecim bodaj liczeniu drzwi otworzyły się nagle z impetem i wpadł zdyszany stary Tetmajer w rozwianym palcie, z laską w ręku. Nie witając się ze mną, wyrwał momentalnie z rąk synowi

banknoty i podniesionym głosem odezwał się do mnie: — „Niech pan nigdy nie daje mu pieniędzy. One są moje, a nie dla niego!" W odpowiedzi pokazałem mu upoważnienie. Przeczytał, spojrzał nienawistnie na syna, zmiął papier, wrzucił do kieszeni, uderzył laską w podłogę z całych sił i zawołał: — „Mówiłem ci tyle razy, żebyś nie podrabiał mojego podpisu, bo to będzie miało złe następstwa!" — Na tym skończyła się wizyta obu Tetmajerów u mnie.

Minęło parę tygodni. Znów przyznaliśmy, na wniosek bodaj Struga, dwustuzłotową zapomogę staremu Tetmajerowi. Dla uproszczenia pieniądze przekazało się drogą pocztową do Hotelu Europejskiego, posyłając równocześnie zawiadomienie na piśmie o przyznaniu zasiłku. Jakież było moje zdziwienie, gdy po tygodniu, czy po dziesięciu dniach, zjawił się poeta w sekretariacie Związku i bez pytania wszczął awanturę z powodu nieotrzymania pieniędzy. Krzyczał jak opętany, że go oszukujemy, że przepijamy pieniądze, że wykorzystujemy jego chorobę i niedołęstwo, ale on pójdzie zaraz do prezydenta Wojciechowskiego i udowodni, co to za złodziejska instytucja jest ten Związek. Z trudem udało mi się uspokoić poetę, nie tyle okazaniem mu dowodu nadania pieniędzy, ile po prostu wręczeniem mu banknotu pięćdziesięciozłotowego, który dałem mu z własnej kieszeni. Umówiłem się z nim, że następnego dnia będę na poczcie, aby zbadać, dlaczego dotąd nie wypłacono mu tych dwustu złotych. Na poczcie głównej, mieszczącej się na Placu Napoleona, po dłuższym szperaniu okazano mi pokwitowanie podpisane przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera. W dwa dni potem skonfrontowałem na terenie sekretariatu Związku Zawodowego Literatów Polskich poetę z funkcjonariuszem pocztowym, który zjawił się o umówionej godzinie z odnośnym dokumentem. Tetmajer obejrzał dokument, szepnął ledwie dosłyszalnym głosem: — „To — mój syn!" — i zasłonił oczy ręką.

Po odejściu urzędnika, któremu podziękowałem za wyjaśnienie sprawy, Tetmajer odjął rękę od twarzy. Zdjął ciemne okulary, które w tym czasie nosił. Miał oczy pełne łez. Palcami rozmazywał je po pergaminowych policzkach. Gdy spojrzałem na niego ze współczuciem i objąłem go wpół, zaczął jeszcze więcej płakać, jak dziecko, nie mogąc po prostu zapanować nad sobą. Przylgnął do mnie i długo, długo nie mógł się uspokoić. Gdy wreszcie otarłem mu łzy, uścisnął mnie i ucałował. Siadł ciężko na fotelu i zaczął mówić, jakby z zastanowieniem: — „Widzi pan, to — bękart spłodzony z taką dziwką krakowską. Czasami nie wierzę, że to moje dziecko. Najgorsze instynkty, jakie można sobie wyobrazić, w nim właśnie znalazły ucieleśnienie. Nie chcę opowiadać, bo co to pana obchodzi, zresztą na pewno pan i tak nie uwierzy. On mnie katuje, on mnie postronkami przywiązuje w czasie snu do łóżka, zabiera wszystkie pieniądze i tak mnie zostawia. Gra w karty, pije, traci moje pieniądze na ulicznice". — Zwierzenia Tetmajera przerwało wejście Kadena-Bandrowskiego, którego poeta się bał panicznie. Zamilkł nagle, odciągnął mnie na bok i ledwie dosłyszalnym szeptem powiedział: — „Tylko niech pan tego nikomu i nigdy nie mówi! To — moja tajemnica!"

Więcej nie miałem już okazji rozmawiać na ten przykry temat z poetą. Była to jedna, jedyna taka chwila „osobliwa", gdy naraz — pod wpływem wzmagającego się bólu osobistego i współczującego zrozumienia z mojej strony — odsłonił nieoczekiwanie tajemnicę swego życia, być może zazdrośnie ukrywaną przed ludźmi. Podobno na ogół był skryty i małomówny, a przy tym wrażliwy jak mimoza na każde słowo ludzkie. Gdy mu coś nie odpowiadało i nie dogadzało, cofał się jakby w siebie i jak żółw nakrywał się skorupą milczenia, aby w ten sposób odgrodzić się od złych ludzi, a może od ludzi w ogóle.

Prośbie Tetmajera, jak dotąd, stało się zadość. Relacji ze scen, których byłem naocznym świadkiem, jak również stenogramu rozmowy z poetą nie puszczałem w obieg, nie wtajemniczając dosłownie nikogo w tragedię poety. Przeczytawszy wszakże artykuł Grzymały-Siedleckiego zacząłem się zastanawiać, czy wolno mi przemilczać wydarzenia tak niesłychanie ważne bo wyświetlające pożycie poety z synem, tym bardziej że w oświetleniu autora artykułu pożycie to wygląda najidealniej i sugeruje raczej jakąś wniosłą

harmonię istniejącą między ojcem i synem. Doszedłem wreszcie do wniosku, że w interesie samej prawdy nie wolno mi niczego taić, i oto — rezultat mych rozważań.

Dochodziły mnie później słuchy, potwierdzające w całej rozciągłości zwierzenia nieszczęsnego poety. Mówiono niedwuznacznie o znęcaniu się syna nad ojcem, o akcie rozpaczy poety, gdy będąc skrępowany powrozami usiłował popełnić samobójstwo przez podpalenie pościeli, na której leżał.

To nie wstrząs psychiczny spowodowany śmiercią syna podziałał tak uzdrawiająco na poetę, tylko te „inne przyczyny", o których mimochodem wspomina autor artykułu. Świadomość, że wreszcie skończyła się tyrania i przemoc, że uwolnił się spod panowania złego ducha, który przy współudziale sfory złych instynktów dochodził na poecie krzywdy popełnionej na jego matce, podziałała na pewno uzdrawiająco i przywróciła mu utraconą równowagę psychiczną. Nieszczęściem Tetmajera był jego syn, ochrzczony, jak na urągowisko, imieniem znakomitego poety i noszący jego nazwisko.

Warto przypomnieć, że ciężka choroba nerwowa dochodzi do głosu z chwilą podrastania syna, gdy ten osiąga szesnasty rok życia. Poprzedzają wybuch choroby różne niepokojące objawy, świadczące o silnym rozdrażnieniu poety i graniczące z manią prześladowczą. Widocznie w tym czasie czynione były ze strony chłopca próby zmierzające do podporządkowania ojca swej woli, które zostały uwieńczone powodzeniem dopiero w latach 1916—1927.

Ciężkie i ponure musiało być pożycie Tetmajera z synem, skoro doprowadziło samopoczucie poety do tak rozpaczliwego stanu, z którego, zdawało się, nic już wydobyć go nie będzie mogło. Dopiero śmierć tego przysłowiowo wyrodnego dziecka, typowego pasożyta społecznego — zważywszy, że przez całe życie nie trudnił się żadną pracą i pozostawał na utrzymaniu ojca — przyniosła wyzwolenie zniedołężniałemu pisarzowi, ale pogrzebanego talentu przywrócić już nie zdołała. To zaprzepaszczenie za życia woli twórczej jest wysoce charakterystyczne dla potwierdzenia tezy, którą wysnułem z dwu naocznych faktów i jednego zwierzenia usłyszanego z ust Tetmajera.

Edward Kozikowski

W związku z ogłoszonym w nr 12 *Twórczości* za grudzień 1948 r. *Diariuszem Kultury Polskiej* 1947 r. pozwalam sobie sprostować nieścisłości i wprowadzić uzupełnienia, dotyczące regionu dolno-śląskiego. Mianowicie:

str. 79 — pozycja 4, gdzie podano, że Ludwik Eminowicz zmarł w dniu 2 stycznia 1947 r. w Warszawie. Otóż Ludwik Eminowicz zmarł w dniu 5 grudnia 1946 r. w Przesiece (Matejkowicach), pow. Jelenia Góra. Zwłoki złożono na cmentarzu w Sobieszowie (*Śląsk* nr 1 — kwiecień 1947 r.),

str. 96 — pozycja 372 — skoro pod datą 14 kwietnia 1947 r. podano wiadomość o rozwiązaniu przez Zarząd Główny ZZLP Oddziału w Matejkowicach, należało wprowadzić pod datą 19 października 1947 r. notatkę o powołaniu do życia przez tenże Zarząd Główny ZZLP Oddziału ZZLP w Jeleniej Górze, który w tym dniu zorganizował się i wyłonił Zarząd w następującym składzie: Edward Kozikowski — prezes, Nina Rydzewska — sekretarz, Czesław Jacek Centkiewicz — skarbnik.

Edward Kozikowski

NA MARGINESIE „POSTACI LEKARZA W LITERATURZE POLSKIEJ"

Niezwykle interesujący wykład prof. dr. Stanisława Wszelakiego *(Twórczość,* IV, 1949) o stanowisku lekarza w literaturze polskiej posiada znaczenie szersze nawet niż to, które zostało tak pięknie uwidocznione we wstępie, skierowanym do audytorium, z medyków przeważnie złożonego. Szersze dlatego, że literatura jest nie tylko potężnym czynnikiem uświadamiającym co do rodzaju pracy w poszczególnych zawodach, więc mogłaby pomóc w decyzji życiowej przy wyborze zawodu, a i później zaostrzyć czujność sumienia indywidualnego i społecznego przy jego spełnianiu. Szersze dlatego, że stosunek do pracy w każdym zawodzie jest również sprawdzianem realizmu literatury. Jeśli zaś chodzi specjalnie o zawód lekarski, to świadectwo literatury stanowiłoby pierwszorzędnej wagi dokument do dziejów społeczeństwa polskiego, a to z tych mianowicie względów:

Po pierwsze, mówiłoby o wzrastającym szacunku dla pracy i wiedzy w osobach tych jej przedstawicieli, z którymi najpewniej zetknąć się musiał każdy członek warstwy, w której łonie powstaje to najpowszechniejsze dobro umysłowe, jakim jest literatura. Po wtóre dlatego, iż zawód lekarza był wszędzie, a specjalnie może w Polsce, najskuteczniejszą, najdawniejszą i najmniej dającą się zagrodzić drogą do awansu społecznego; drogą zdobywania równouprawnienia towarzyskiego i przenikania wybitnych jednostek z dołów społecznych do warstw uznanych za wyższe. Po trzecie wreszcie, że te jednostki przynosiły ze sobą mniejszy lub większy zapas wiedzy ścisłej, na badaniach opartej, i że musiały tym samym przeciwstawiać się przesądom, skostniałym wierzeniom, w humanistyce i w prawie szczególnie, zdolnym swą anachroniczną egzystencję ciągnąć przez wieki. Wpływy lekarza z natury wykonywanych przezeń obowiązków, możność ogromna osobistej sugestii na pacjenta, były potężnym taranem wolnej myśli i postępu, którego kroki powinny interesować każdego badacza kultury, każdego humanistę. Dlatego też pożądane byłoby nader dokładne opracowanie tego tematu z wykorzystaniem wszystkich istniejących materiałów. Nie mogąc osobiście poświęcić się tak wielkiej i odpowiedzialnej pracy, chciałbym przynajmniej na tym miejscu dorzucić trochę gotowych w pamięci i nadających się do zużytkowania materiałów jej przyszłemu autorowi.

Jeśli chodzi o literaturę pierwszej połowy XIX w., dość istotnym przeoczeniem jest pominięcie postaci doktora Hugo w komedii Fredry *Dożywocie.* Niewielka to wprawdzie, ale bezbłędnie zarysowana sylwetka i nie mająca nic wspólnego z tradycyjnym szablonem lekarza komediowego. Lekarz na serio, przybiegający z pomocą swemu pacjentowi, gdy został wezwany, z troską o niego; jego rady w tym zakresie są zupełnie rozsądne i — pomimo humorystycznego charakteru replik — nie są w żadnej mierze wyśmianiem medycyny. Obok tego, ten miły i dowcipny człowiek jest swego pacjenta, „pierwszego amanta" utworu, przyjacielem osobistym i współkompanem w hulaszczym życiu złotej młodzieży lwowskiej: nie można się więc też dziwić, że ten „konsyliarz" z przyjaźni nie odmawia wychylenia wraz z pacjentem zaproponowanego kieliszka, nie bardzo może z punktu widzenia doktryny medycznej wskazanego, na pewno pobłażliwość swą usprawiedliwiając starą maksymą: *medico praesente nihil nocet.* Jego poufałość z bohaterem sztuki, jego współżycie na równej stopie z całą tą złotą młodzieżą prowincjonalnej stolicy mówi o całkowitym już równouprawnieniu towarzyskim lekarza w owym czasie, przed 115 laty, i to w oczach konserwatywnie na ogół usposobionego na punkcie wyłączności stanowej hrabiego Aleksandra. Sama zaś bezbłędność zarysu postaci jest świadectwem jej prawdy i zgodności z rzeczywistością: tak więc w owym już czasie kariera lekarza była istotną drogą awansu społecznego dla uboższej młodzieży, która się do niej sposobiła; w pełni i jasno znajdujemy to

potwierdzone u wszechstronnego obserwatora rzeczywistości polskiej, jakim był Kraszewski.

Tu trzeba by zacząć od sprostowania bardzo rozpowszechnionego ujmowania Kraszewskiego jako powieściopisarza przeważnie historycznego. Nie będę wchodził w przyczyny powstania tej opinii, a raczej jej głównej podstawy faktycznej, tj. przesłonięcia całej jego spuścizny przez olbrzymi istotnie cykl historyczny, pisany na schyłku życia, „na urząd", w drugiej połowie cyklu słabnącymi siłami bardzo steranego na zdrowiu więzieniem i przeżyciami lat ostatnich pisarza. Tylko dla popularyzacji historii narodowej w warunkach bytu narodowego przy końcu XIX w. (gdy tryumfy trójcy powieściopisarzy epoki pozytywistycznej zdezaktualizowały bezpośrednie wartości artystyczne powieści Kraszewskiego) przedrukowywano prawie wyłącznie ten cykl, z dobrą istotnie, ale też rozsławioną ponad miarę, jako arcydzieło autora, *Starą baśnią* na czele. W rzeczywistości, jeśli odliczymy ten cykl, a także pisany już w drugiej połowie twórczości „cykl saski", oraz jeśli wyłączymy z liczby historycznych przynajmniej znaczną część powieści osnutych na tle epoki stanisławowskiej (która była tak bliska chronologicznie pisarzowi, jak np. czasy przedstawione w pierwszej części *Nocy i dni* M. Dąbrowskiej), śmiało będziemy mogli twierdzić, że ogromną przewagę ilościową w spuściźnie Kraszewskiego posiadają powieści „współczesne", przedstawiające społeczeństwo jego czasów albo czasów tak bliskich, że znał je z tradycji rodzinnej i odczuwał ich żywą łączność ze współczesną mu rzeczywistością. Dowodem słuszności na ostatnim punkcie może służyć *Sfinks*, który jest przecież poświęcony zagadnieniom sztuki i losom artysty w aktualnej dla Kraszewskiego rzeczywistości, a który w znacznym stopniu dzieje się na schyłku XVIII w. Tak więc twórczość Kraszewskiego, najobfitszy w sumie dokument literacki do dziejów społeczeństwa polskiego w ubiegłym stuleciu, powinien być źródłem także i w interesującej nas sprawie. Nie mam możności w tej chwili przejrzenia tej jakiejś choćby setki powieści, dla ukazania wszystkich rysów, z jakimi odbił się w nich lekarz. Z pamięci tylko mogę wskazać bardziej interesujące momenty stosunku Kraszewskiego do medycyny i jej przedstawicieli.

Budowa społeczeństwa polskiego za czasów Kraszewskiego, a zwłaszcza w latach jego młodości, była taka, że decydującą większością jego czytelników była inteligencja ziemiańska lub związana z życiem wiejskim i z zawodem rolniczym (który i sam Kraszewski przez znaczną część życia jako środek utrzymania uprawiał), przede wszystkim więc aktualne w tym środowisku zagadnienia musiały wysuwać się na czoło, a głównymi postaciami *eo ipso* stawali się przedstawiciele szlachty wiejskiej. Ale nie wyłącznie. Pomimo że lekarz rzadko jeszcze w owych czasach, a zwłaszcza w bezpośrednio poprzedzającej epoce, rekrutował się z tego środowiska, będąc bardzo często cudzoziemcem przybyłym do Polski dla zarobku i ze społeczeństwem słabo związanym, znajdujemy utwory, w których lekarz jest czołowym bohaterem, że przypomnę *Ostapa Bondarczuka* i jego kontynuację, *Jarynę*. Postaci i dziejów tego pańszczyźnianego chłopa, który, nie zrywając ze swym stanem, staje się uczonym lekarzem, Kraszewski nie potrafił dostatecznie uprawdopodobnić artystycznie; mimo to postać jest dość znamienna dla dziejów awansu społecznego ludzi z dołu. Samo pojawienie się tej powieści bez protestu krytyki przeciw realności bohatera świadczy o możliwości takiej — choćby rzadko zdarzającej się — kariery życiowej; potwierdzają to w świadomości dziś żyjących starszych ludzi przekazy tradycji, które do nich doszły.

W samych powieściach Kraszewskiego znajdujemy zresztą analogiczne, choć nie tak szeroko przedstawione i nie tak wyjaskrawione pod względem awansu społecznego przykłady; tak więc — pierwszym kochankiem *Szalonej* jest kończący medycynę w Kijowie syn chłopski ze Żmudzi, a przecież akcja powieści ma za tło jeszcze stosunki sprzed emancypacji chłopów, zaczynając się koło 1860 roku. Mniej wyraźnie zaznaczając pochodzenie społeczne bohatera, robi lekarza, dochodzącego do zamożności, zaszczytów i możności używania życia, czołową postacią opartej na wspomnieniach studenckich, obszerniejszej noweli *Abracadabra*, bardzo znamiennej

dla filozoficznego oblicza autora. Wiadomo, że wspomnienia krótkiego, ale intensywnie przeżytego okresu lat uniwersyteckich pozostawiły niezgładzone piętno na twórczości Kraszewskiego; w atmosferze studenckiej kształtowały się zadzierżyste cechy jego debiutu; wspominając później te czasy, w epoce dojrzałości talentu, bardzo często przedstawia medyków jako najbardziej typowych i najsympatyczniejszych mu przedstawicieli studenterii, podkreślając ich pochodzenie „z rodzin uboższych" (np. *Powieść bez tytułu*); nie dziwi ta zażyłość zwłaszcza wobec faktu, że — po zamknięciu Uniwersytetu Wileńskiego — czas jakiś, nie zbyt ściśle dający się ująć chronologicznie, Kraszewski spędził w Wilnie, mając do wyboru dwie, istniejące jako resztka wszechnicy Akademie: Duchowną i Medyczną.

Niezależnie zresztą od wspomnień studenckich umie Kraszewski ustosunkować się do medycyny w sposób właściwy i dowodzący orientacji w jej ówczesnym stanie, w takim przynajmniej, jaki ujawniała w praktyce lekarzy prowincjonalnych. Tak, w swym arcydziele, w „pierwszej społecznej powieści polskiej", jak ją nazywa Orzeszkowa, w *Latarni czarnoksięskiej*, Kraszewski wprowadza kilka sylwetek lekarzy: są to szkice paru zaledwie pociągnięciami pióra wykonane, odpowiednio do ich roli w powieści, mającej za tło warstwę arystokratyczno-ziemiańską; mimo to ukazane w nich zostały różne wartości ludzi i wiedzy, reprezentowane przez prowincjonalnych lekarzy, a także rozbieżności doktrynalne pomiędzy nimi.

Poza tym i poza innymi dalszoplanowymi postaciami lekarzy, o których wspomina prof. Wszelaki, można by w twórczości Kraszewskiego znaleźć inne także dowody jego zainteresowania medycyną i przypisywania lekarzowi ważniejszej roli w życiu. Co do pierwszego, trzeba przypomnieć młodzieńcze, właśnie na tle obcowania z kolegami-medykami powstałe, a pobudzane przez atmosferę romantyczną zainteresowania psychopatologią *(Leon i Leontyna)*; przykładem drugiego jest bardzo interesująca powieść *Dzieci wieku* (z 1870 r.), stanowiąca pod pewnymi względami dokument przełomu nastrojów młodzieży z romantyzmu na epokę pozytywistyczną, gdzie jedną z czołowych postaci, decydującą dla pełnej tajemniczości akcji, jest lekarz, opiekun młodzieńca, na którego losach skupia się uwaga czytelnika.

Tyle (z pamięci!) o Kraszewskim. Jeśli o innych wybitnych pisarzy polskich chodzi, to na obronę Sienkiewicza, w przykładach zacytowanych przez prof. Wszelakiego tak niewłaściwie ustosunkowanego do medycyny, można by przytoczyć postać dr Szremskiego z *Wirów*, sympatyczną postać dzielnego, dającego sobie radę we wszystkich wypadkach lekarza prowincjonalnego, a jednocześnie zapalonego i ofiarnego działacza narodowego, organizującego w trudnych warunkach życie polityczne swego regionu. Te parę słów, nie pretendujące do wyczerpania materiału, osiągnęłyby swój cel, gdyby zachęciły kogoś do starannego opracowania interesującego tematu.

K. W. Zawodziński

PRAWDZIWY SENS „PRZEBUDZENIA SIĘ WIOSNY"

Zakradły się do naszej krytyki niełądne obyczaje pisania „na oko", „na chybił trafił", „na wszelki wypadek", bez kontroli pamięci zawodnej — jak się okazuje — bez przyznania, że się czerpie uogólnienia z powietrza a dowody z fantazji.

Exempla sunt odiosa, ale ostatnie krytyczne *faux pas*, jakie zauważyłem w *Twórczości*, jest tak charakterystyczne i odsłania tyle — powiedzmy — aspektów, że proszę o użyczenie mi miejsca na niezbyt długą notę prostująco-polemiczną. Wydaje mi się, że nie będzie to ani czepianie się drobiazgów, ani nieużyteczne polowanie na cudze nieważne pomyłeczki.

Cenię pióro i pomysły Zygmunta Kałużyńskiego, choć z niejednym z jego wywodów się nie zgadzałem, np. z wypowiedzianą niegdyś w *Pokoleniu* (r. I, nr 5, listopad 1946 r.) tezą, iż stoimy w przededniu

„polskiej *la bataille d'Hernani*", walki pomiędzy ekspresjonistycznym a realistycznym dramatem, z szansą zwycięstwa dla ekspresjonizmu. Przeczytałem też teraz z wielkim zainteresowaniem studium Kałużyńskiego *O literaturze wielkiego konfliktu pokoleń (Twórczość*, r. V, z. 5). Wychodząc z dość błahej przyczyny — wznowienia powieści Alaina Fourniera *Mój przyjaciel Meaulnes* — Kałużyński omówił „bunt młodzieży w Europie liberalnej", kończąc wnioskami na temat „kompromitacji wychowania mieszczańskiego".

Nie zamierzam polemizować z wywodami Kałużyńskiego, ani ich w jakikolwiek sposób uzupełniać, jakkolwiek i tym razem niektóre uogólnienia autora wydają się bardziej błyskotliwe niż ugruntowane. Ale to, co Kałużyński z okazji omawiania niemieckiej „literatury buntu" okresu liberalizmu mieszczańskiego napisał na temat jednego z dramatów Wedekinda, jest tak wymownym przykładem pewnej nieodpowiedzialności krytyki, która przecież powinna być umotywowana i nie naciągać faktów — („tym gorzej dla faktów"?) — iż niesposób pominąć tego przykładu milczeniem.

Kałużyński pisze: „...*Przebudzenie się wiosny (Frühlings Erwachen)*, głośna w latach 1900-nych „tragedia dzieci" Franka Wedekinda, przełożona anonimowo w „Bibliotece Powszechnej" Zukerhandla; autora zajmują więcej kłopoty nie tyle społeczne, co erotyczne młodzieży (epoka modernizmu). Chłopiec cierpiący na „przeraźliwą samotność dzieciństwa" marzy niejasno o miłości i zbliża się, w nastroju egzaltowanej poezji, do kilkunastoletniej rówieśniczki, która ten kontakt zapłaci śmiercią w zabiegu spędzenia płodu, zdecydowanym przez rodzinę drżącą przed widmem skandalu. Chłopiec wyrówna swą zbrodnię samobójstwem, poprzedzonym rozmową na cmentarzu z symbolicznym i satanicznym „panem z głową pod pachą", oznaczającym zapewne nonsensowność cywilizacji".

Co słowo to błąd, co słowo to kula w płot, co słowo to gaffa i dowód, że autor w ogóle chyba nie czytał omawianego przez siebie utworu. A sprawa o tyle nie jest błaha, iż zarówno Wedekind jak jego „tragedia dziecięca" nie zasługują na zbywanie i lekceważenie; przeciwnie — Wedekind należy do najbardziej reprezentacyjnych postaci literatury niemieckiej okresu modernizmu, a jego *Frühlings Erwachen* jest sztuką z żelaznego repertuaru teatrów niemieckich, grywaną poza tym w całej Europie (w latach międzywojennych i w Polsce).

Przede wszystkim sprostowanie formalne: przekład polskiego wydania nie jest anonimowy. Na okładce ubożuchnej polskiej edycji „stoi jak wół": „Przekład Zofii Wójcickiej-Chylewskiej". Ale to dopiero niewinny prolog listy omyłek Kałużyńskiego. Bo oto jaka jest autentyczna fabuła *Przebudzenia się wiosny*:

Rzecz dzieje się w środowisku 15-letnich uczniów gimnazjum z klasy mieszczańskiej. Celujący uczeń, syn rodziców inteligenckich, Melchior Gabor — przyjaźni się z synem rentiera, Maurycym Stiefel. Ów Maurycy popełnia samobójstwo na wieść, że grozi mu repetycja. Podczas śledztwa władze szkolne wykrywają pisemko, które Melchior wręczył przyjacielowi: kilkanaście stroniczek rozprawki seksuologiczno-uświadamiającej. Równocześnie ujawnia się, że Melchior miał stosunek z 14-letnią rówieśnicą Wendlą Bergman, która zaszła w ciążę. Melchior, oddany do domu poprawczego, ucieka zeń i w świetnej artystycznie scenie końcowej oddaje się w opiekę „Panu z zasłoniętą twarzą", który stworzy zeń mocnego człowieka.

Prawda, że to brzmi „nieco" inaczej niż w „streszczeniu" Kałużyńskiego? Na domiar, nie na streszczeniu przecież koniec. Również problematyka, którą Kałużyński podsuwa Wedekindowi, w małym tylko stopniu „obciąża" niemieckiego autora. A to już sprawa poważniejsza.

Pamiętamy twórczość Franka Wedekinda (1864—1918) z niezbyt udałego dramatu o Bismarcku i dramatu o „kobiecym Fauście" (*Francisca*, 1911), a przede wszystkim z ultramodernistycznego *Totentanz* i głośnej w latach, kiedy powstała, dylogii o kobiecie fatalnej i wszechpotędze erosa (*Erdgeist* i *Die Büchse der Pandora*, 1895—1903). Te sztuki były mocnym formalnie wyrazem dekadenckiego kultu panseksualizmu i reprezentowały „przybyszewczyznę" niemiecką z jej „na początku była chuć". Sztuką interesowały się najlepsze aktorki — w Niemczech w roli

„demona ziemi", Lulu, święciła tryumfy Tilly Neves-Wedekind, w Polsce Jadwiga Mrozowska. Niewątpliwie najlepszym dramatem Wedekinda jest *Frühlings Erwachen*, napisana w 1891 r. Sztuka ta, bezspornie jedna z tych, które wyrosły z ducha filozofii nietzcheańskiej, głosząc kult witalizmu i nadczłowieczeństwa *jenseits vom Gut und Böse* odegrała niemałą rolę w niemieckiej drodze do upadku. Na dramacie tym bowiem — niezwykle sugestywnym, nieledwie mistrzowskim i będącym ulubioną lekturą młodzieży w okresie pokwitania — kształciły się dwa pokolenia mieszczańskiej młodzieży niemieckiej, według niej kształtując swój ideał życiowy. Co więcej: przypuścić wolno, że *Frühlings Erwachen* zachowało częściowo do dzisiaj swój wpływ w Niemczech pomimo wszelkich przemian społecznych i obyczajowych, jakie tam zaszły.

Dwa przeciwstawne sobie typy chłopięce — Melchior i Maurycy — mają w istocie wszelkie dane, by znajdować stały oddźwięk w umysłach mieszczańskiej młodzieży. Melchior, chłopiec wielkich zdolności, odważny, bezwzględny i zdobywczy, potraktowany przez autora najzupełniej dorośle, z wyraźną sympatią i afirmacją, uwznioślony w scenie końcowej — nadawał się w istocie jak mało kto w okresie niemieckiego marszu od Chamberlaina i Nietzchego do Hitlera, w drodze od liberalizmu do faszyzmu, do roli ideału kandydatów na „übermenschów" i w przyszłości egzekutorów idei „herrenvolkizmu".

„Pan z zasłoniętą twarzą" gruntownie podważa w Melchiorze zasady moralności mieszczańskiej, wpojonej mu przez światłą, ale w oderwaniu od rzeczywistości teoretyzującą matkę, i poucza: „Kiedy będziesz miał ciepłą strawę w żołądku, będziesz sobie kpił ze wszystkiego", sprowadzając filozofię do mianownika ordynarnego utylitaryzmu; przy tym nieboszczyk Maurycy dorzuca: „Bóg i diabeł kompromitują się nawzajem przed sobą i wpajają w nas coraz silniejsze przekonanie, że chyba obaj muszą być pijani". Zresztą Melchiora łatwo przekonać: on sam już przed spotkaniem cmentarnym głosi filozofię mocy, podkreśla, że „nic nie ma bez egoizmu" i że „nie chce niczego, czego sam sobie nie wywalczył". Toteż na cmentarzu niedługo opiera się pokuszeniom „Pana z zasłoniętą twarzą", a raczej nie opiera się w ogóle: pójdzie przez życie z kultem przemocy i pogardy dla słabych, a wspomnienie biednej małej Wendli nie zamąci mu ani jednej sekundy życia.

A cóż temu silnemu człowiekowi, tej przyszłej *blonde Bestie*, zahartowanej na przeciwnościach losu, przeciwstawić może Maurycy — i kogo z młodzieży może przyciągnąć ten mazgaj, bezsilny wobec kłopotów szkolnych, bezsilny wobec tajemnicy płci, tchórzliwy samobójca, który w końcowej scenie na cmentarzu pojawia się z głową pod pachą, reprezentując czynnik słabości na marginesie dialogu Melchiora z „Panem z zasłoniętą twarzą"? Maurycy jest symbolem klęski jednostki w społeczeństwie, jego końcowe słowa: „Położę się znowu na wznak, będę gnił i będę się uśmiechał" — to wyraz kapitulacji. Czytelnik czy widz — zwłaszcza młodociany — nie może nie wyciągnąć zamierzonego przez Wedekinda wniosku.

Nie koniec na tym. Sztuka Wedekinda jest z rodzaju i pozorów demaskatorskich, a że napisana z wielkim talentem, stanowi jeden ze szczytów niemieckiego dramatu schyłku XIX wieku i wpływ jej da się ustalić w szerokich kategoriach społecznych. Wedekind, wiadomo, był jednym z najostrzejszych wyrazicieli buntu bohemy artystycznej przeciw mieszczaństwu. W *Przebudzeniu się wiosny* poddane są bezlitosnej krytyce obłuda i egoizm rodziców, a nie oszczędzony również naiwny idealizm wychowawczy pani Gabor. Odsłonięta jest z niebywałą na owe czasy śmiałością erotyka młodzieży i jej przejściowe wynaturzenia. Autor — niby poprzednik St. Ign. Witkiewicza z jego tezą o „wielkim reżyserze" — nie bez celu wkłada Melchiorowi w usta słowa: „Widzisz, mój drogi, jak każdy usilnie zwraca na to uwagę — i tylko na to. Doprawdy można by mniemać, że świat cały obraca się dokoła..." Uderzenie w pruderię jest gwałtowne, choć przeciwstawienie jej świata dekadenckiej, wyzwolonej „Priapii" to bodaj najsłabiej rozwinięty element wielowarstwowego utworu. Nie brak w nim również namiętnych inwektyw przeciw filantropii, przeciw konwenansom itp. I jest w nim też miejsce na ów problem uświadamiania dziewcząt, który zapamiętał z *Prze-*

budzenia się wiosny Kałużyński: Wendla Bergman umiera po zabiegu u pokątnej akuszerki. Ale najbardziej istotnym motywem dramatycznym Wedekinda jest zagadnienie formowania się psychiki jednostki, wyższej nad moralność tłumu, jak to wówczas mówiono.

Wedekind — przypominam — należał do najbardziej zaawansowanych i prononsowanych wrogów mieszczańskiego filisterstwa i tradycjonalizmu. Krewki temperament zaprowadził go w Niemczech wilhelmińskich do więzienia za obrazę majestatu! Czy znaczy to, że był rewolucjonistą w ogóle lub przynajmniej w *Przebudzeniu się wiosny*? Wątków satyry społecznej w sztuce też nie brak — zwłaszcza namiętnego uderzenia w system wychowawczy i grono nauczycielskie (furię Wedekinda ilustrują już groteskowe nazwiska profesorów: Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Fliegentod, Sonnenstich) — ale tracą one wszelką niemal ostrość wobec zasadniczego zagadnienia moralnego. Rozwinięte jest ono — jak wspomniałem — po linii filozofii mocy, po linii, która w mieszczaństwie europejskim przedłużyła się do naszych czasów i zgrubiała w szeroki pas łańcuchowy.

Z rodu Melchiorów będzie Lafcadio — i szlachetna pani Gabor ze słusznym przestrachem patrzała na swego syna, choć autor nie podzielał jej obaw. I z rodu Melchiorów pochodzą ci wszyscy dekadenccy i podekadenccy, prefaszystowscy i faszystowscy pisarze, którzy jako środki przeciw gniciu mieszczańskiego ustroju podawali wyżycie się seksualne, ewazję lub anarchiczne podrygi. Wolno wielu zbieżności dopatrywać się pomiędzy Melchiorem a postaciami „silnych Niemców", aż do Horst Wessela włącznie.

Vaticinium post eventu? Zapewne, jeśli chodzi o szczegóły i nazwiska, ale dla obrazu szerokości wpływów sztuki Wedekinda nie są ważne imiona, lecz fakty. Tak bowiem kończy się „bunt żywiołów", kult nie skrępowanego niczym witalizmu, spiski cmentarne z „Panami o zasłoniętych obliczach". Spod maski „rewolucjonisty" wyziera chuligan, spod maski postępowca i wolnomyśliciela — przyszły podpalacz stosów z postępowymi książkami.

Wedekind dawno już w grobie, a sztuka jego żyje i nadal jest czytywana i grywana. Krytyk, skoro o niej wspomina, powinien ją więc kojarzyć z jakimś słusznym konkretem a nie z dźwiękiem dzwonów nie wiedzieć z jakiego kościoła. I dla czytelnika dobrze jest pamiętać, że jednym z utworów zwiastujących schodzenie mieszczaństwa z pozycji liberalistycznych była sztuka bojowego liberała i porywczego antymonarchisty — *Frühlings Erwachen* Franka Wedekinda.

J. A. Szczepański

WYKAZ TREŚCI

Str.

WŁADYSŁAW JERZY KASIŃSKI: Nowe przekłady z Puszkina:
Album Oniegina 5
Urywki z podróży Oniegina 8
* * * (Otom odwiedził znów) 15
WILLARD MOTLEY: Zapukaj do przygodnych drzwi 18
JAN ŚPIEWAK: Z dziejów poezji w latach okupacji: Jerzy Kamil Weintraub . . . 30
JERZY KAMIL WEINTRAUB: Śpiew pod łuną 39
KRZYSZTOF BACZYŃSKI: Wesele poety, Noc, Ziemia jak ognia słup..., Wiatr . . 47
JANUSZ STĘPOWSKI: Rapsod morski 55
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: O krzywdzie, wielkości i aktualności Louis Davida . . 78

SPRAWY I TROSKI

WŁODZIMIERZ MACIĄG: Poezja pracy w dwudziestoleciu międzywojennym . . . 90

SPRAWOZDANIA

KONSTANTY PUZYNA: Porachunki z Witkacym 100
Dwugłos dzisiejszy o Różewiczu:
WŁODZIMIERZ MACIĄG: Droga wyjścia z kręgu awangardy 109
JAN BŁOŃSKI: Poezja Różewicza 111
Dwugłos okupacyjny o Bratnym:
KAROL IRZYKOWSKI: Pogarda 117
CONSTAT: Znamienny tomik 122
TEODOR PARNICKI: Obraz Polski Piastowskiej 124

NOTY

EDWARD KOZIKOWSKI: Jeszcze o Tetmajerze 129
K. W. ZAWODZIŃSKI: Na marginesie „Postaci lekarza w literaturze polskiej" . . . 132
JAN ALFRED SZCZEPAŃSKI: Prawdziwy sens „Przebudzenia się wiosny" 134

Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1
Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata kwartalna 300 zł
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

KSIĘGARNIA
ANTYKWARIAT
DOM KSIĄŻKI
DOM
Nº 78910

837608